

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

历史及其图像

艺术及对往昔的阐释

〔英〕弗朗西斯·哈斯克尔　著
孔令伟　译　杨思梁　曹意强　校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

历史及其图像

艺术及对往昔的阐释

〔英〕弗朗西斯·哈斯克尔 著

孔令伟 译 杨思梁 曹意强 校

商务印书馆
The Commercial Press

2018年·北京

图书在版编目（CIP）数据

历史及其图像：艺术及对往昔的阐释 / (英) 弗朗西斯·哈斯克尔著；孔令伟译. — 北京：商务印书馆，2017
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 15436 - 9

Ⅰ.①历… Ⅱ.①弗… ②孔… Ⅲ.①艺术史 — 研究 — 西方国家 Ⅳ.①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第248576号

历史及其图像
艺术及对往昔的阐释
〔英〕弗朗西斯·哈斯克尔 著
孔令伟 译
杨思梁 曹意强 校

商务印书馆出版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商务印书馆发行
山东临沂新华印刷物流集团印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 15436 - 9

2018年1月第1版 开本 670×970 1/16
2018年1月第1次印刷 印张 48¼

定价：172.00元

Francis Haskell

History and Its Images:
Art and the Interpretation of the Past

本书根据耶鲁大学出版社1993年版译出。

“何香凝美术馆·艺术史名著译丛”编委会

总 序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（? —664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书逡译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, II, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

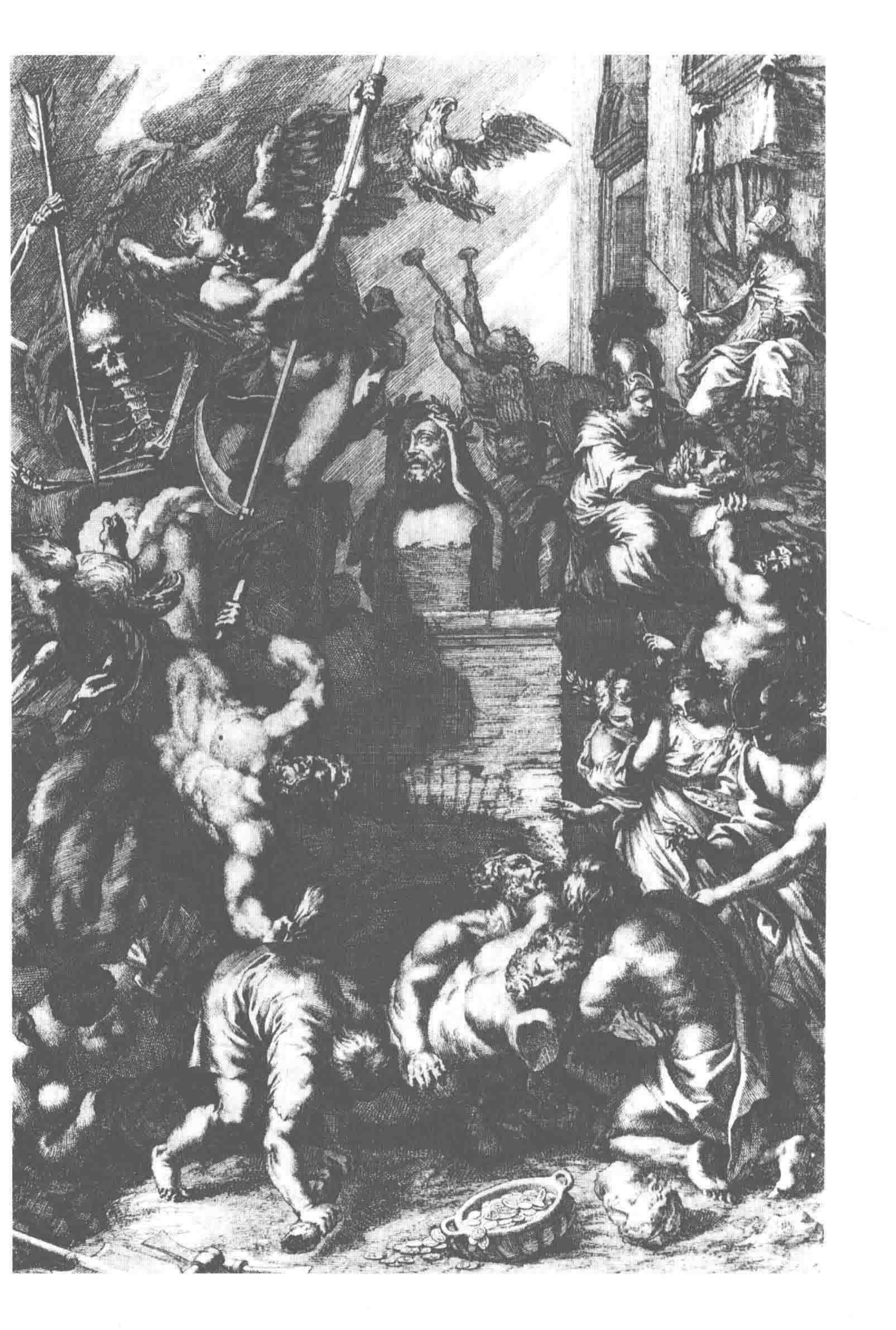
歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

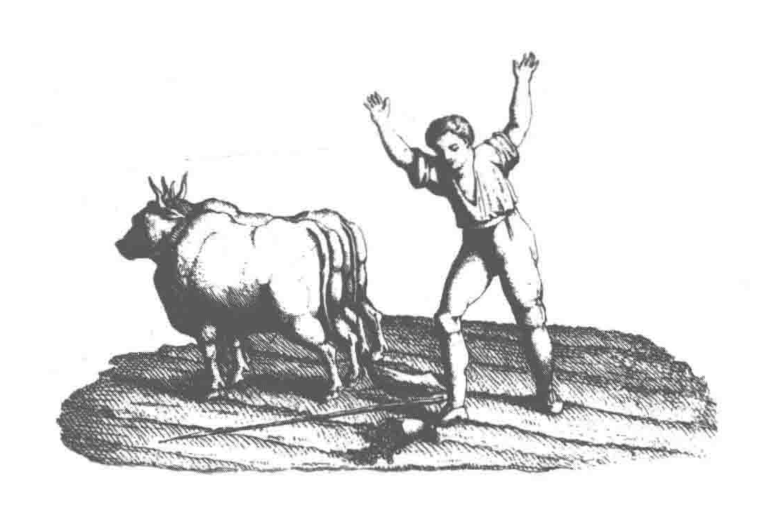


卷首图　约阿希姆·冯·桑德拉特，《神像手册》卷首插图，1680年

献给尼克

他会发现，书中的很多想法在我们合作前一部著作时，

已然在我的脑海中成形。





致 谢

多年来，很多人在本书写作过程中一直为我提供帮助，我对他们心怀感激。许多人回答了我的问题，为我提供想法和信息，允许我接触他们掌管的材料，并不厌其烦地帮我获取插图，我也深表谢意，他们是：已故的让·阿代马尔［Jean Adhémar］；戴维·亚历山大［David Alexander］；乔纳森·亚历山大［Jonathan Alexander］；杰拉尔德·艾尔默［Gerald Aylmer］；珍妮特·巴克豪斯［Janet Backhouse］；巴利斯［A. Balis］；巴克尔·本菲尔德［B. C. Barker-Benfield］；马丁·布鲁克［Martin Brooke］；帕特丽夏·福尔蒂尼·布朗［Patricia Fortini Brown］；凯文·布彻［Kevin Butcher］；安德里亚·布佐尼［Andrea Buzzoni］；洛美·坎贝尔［Lorne Campbell］；安托万·卡伦［Antoine Caron］；约翰·彻丽［John Cherry］；蒂莫西·克莱顿［Timothy Clayton］；理查德·库珀［Richard Cooper］；保罗·库洛特［Paul Culot］；约翰·昆纳里［John Cunnally］；卡罗尔·多德［Carol Dowd］；约翰·弗莱明［John Fleming］；乔纳森·富兰克林［Jonathan Franklin］；洛德维科·弗兰佐尼［Lodovico Franzoni］；伯顿·弗雷德里克森［Burton Frederickson］；卡洛·金斯伯格［Carlo Ginzburg］；帕斯卡·格里内耶［Pascal Griener］；恩里克塔·哈里斯［Enriqueta Harris］；科林·哈里森［Colin Harrison］；安·霍丽［Anne Holly］；休·昂纳［Hugh Honour］；克里斯托弗·豪奇戈［Christopher Howgego］；迈克尔·茵伍德［Michael Inwood］；安德烈·雅姆［André Jammes］；马克·琼斯［Mark Jones］；马丁·考夫曼［Martin Kauffmann］；迈克尔·考夫曼［Michael

Kauffmann]；布拉姆·肯珀斯［Bram Kempers］；凯西·金［Cathy King］；马里昂·科尼克［Marion Koninck］；托马斯·卡伦［Thomas Kren］；彼得·克吕克曼［Peter Krückmann］；希拉·李［Sheila Lee］；安东·范德莱姆［Anton van der Lem］；威利·德·卢普［Willy de Loup］；克莱尔·里昂［Claire Lyons］；伊丽莎白·麦克格拉斯［Elizabeth McGrath］；尼尔·麦克威廉［Neil McWilliam］；艾莉·米勒［Elly Miller］；伯特兰·迈拉比［Bertrand Meyrab］；克里斯蒂安·迈克尔［Christian Michel］；奥利弗·米利亚尔爵士［Sir Oliver Millar］；珍妮弗·蒙塔古［Jennifer Montagu］；乔治·佩因特［George Painter］；勒南·波尔斯［Renan Pollès］；克里斯托夫·波米扬［Krzystof Pomian］；多米尼克·波诺［Dominique Ponnau］；亚历克斯·波茨［Alex Potts］；已故的门纳·普雷斯特维奇［Menna Prestwich］；及玛西亚·里德［Marcia Reed］；玛丽安·罗兰·迈克尔［Marianne Roland Michel］；露丝·鲁宾斯坦［Ruth Rubinstein］；安托万·施纳佩尔［Antoine Schnapper］；萨尔瓦多·塞提斯［Salvatore Settis］；弗朗索瓦·苏沙尔［François Souchal］；安德鲁·斯图尔特［Andrew Stewart］；弗朗哥·斯特拉祖洛［Franco Strazzullo］；迪尔克·德·福斯［Dirk de Vos］；露西·惠特克［Lucy Whitaker］；乔恩·怀特利［Jon Whiteley］；琳达·怀特利［Linda Whiteley］；马雷克·佐尔尼亚克［Marek Zgorniak］；兹德兹斯洛·奇古尔斯基［Zdzislaw Zygulski］。显然，我还省略了很多名字，此处诚恳地向他们表示歉意。在我的讲座上，许多听众对本书主题有中肯的、有时也是极为重要的建议，我无法一一记下他们的名字，这是一件憾事。

对我而言，很多机构和个人非常重要，我希望能单列出来，并致以特别谢意。我意外接到盖蒂博物馆［Getty Museum］邀请，并以访问学者的身份在那里度过了三个月时光。在圣莫妮卡［Santa Monica］山下，我有了极为理想的工作条件（主要得益于工作人员的耐心帮助以及图书馆的资料），要不是这样，我也不可能从容地完成这部著作。当然，牛津大学阿什莫林博物馆图书馆、艺术史系图书馆，以及博德利［Bodleian］图书馆所属的汉弗莱公爵［Duke Humfrey］图书馆对我的帮助更是无法估量，其工作人员亦不辞劳苦，贡献良多。对于瓦尔堡研究院图书馆、伦敦图书馆，我也同样充满谢意，伦敦图书馆馆员道格拉斯·马修［Douglas Matthews］为本书编制索引，我的感激之情更

X

是难以言表。

已故的阿纳尔多·莫米利亚诺［Arnaldo Momigliano］（在正文中，我曾多次直接或间接地提到过他）写过一篇极为出色的论文，我深受启发，并对其中的某些想法做了进一步阐发——我几乎一直没有机会和他面对面进行交流，真是莫大的遗憾；恩斯特·贡布里希［Ernst Gombrich］出席过我最初的（三场）讲座，这几次讲座构成了后来这本大书的核心内容——他给了我很多鼓励和建议，对本书的影响无法估量，短短几句话实在难以道尽。尼古拉斯·庞尼（本书就是献给他的）通读了全书打印稿，并提出了大量修改意见——其余不足和错误之处都是我的责任；琳达·克林格［Linda Klinger］慷慨出示（并同意我引用）了她那篇论保罗·吉奥维奥［Paolo Giovio］的论文，当时这篇论文尚未发表，我相信此文不久就会刊出。有好几次，我甚至想完全放弃整个写作计划，还好有希拉·巴拉德［Sheila Ballard］，她友好、耐心而又高效地帮我安排好一大串杂乱琐碎的事务，让我得以安心写作。约翰·尼科尔［John Nicoll］和吉莉安·马尔帕斯［Gillian Malpass］（她以出色的想象力和技术对本书进行了版式设计）的友谊和鼓励，让我和耶鲁大学出版社的合作过程变得非常愉快，也非常令人满意。至于我的妻子，我亏欠她的实在太多，言语难以表达。

目　录

导 论

一

就诸多有记载的历史而言，世上男男女女的生活总是和前人创造的图像息息相关——这些图像，有时候看上去奇异怪诞、令人费解，但大体尚清晰可辨。洞窟绘画和雕刻的方尖碑，寺庙雕塑和绘有壁画的宫殿，巨大的石头造像及青铜、陶土小塑像，还有彩陶、钱币、祭坛画、墓葬古迹——在地球上所有有人居住或曾经居住过的地方，人们对这些或其他诸如此类的艺术品久已耳熟能详，并做出了各种反应：从敬畏到贪婪，从怀旧到单纯的好奇——或者视若无睹。史学家想要证实或质疑那些以口述或文字记载流传后世的传说、寓言或已得到充分证明的叙事时，他们有时也会使用这些图像。公元前5世纪，当希罗多德获悉特纳鲁神庙［temple of Taenerum］存有一件由阿里翁［Arion］献祭的骑着海豚的小型青铜男像时，他对科林斯人［Corinthians］和雷斯波岛人［Lesbians］讲述的一个故事的真实性就更有信心了——故事说那位著名的歌手和作曲家逃脱了船上水手的蓄意谋杀，并被一条喜欢音乐的海豚从海中救起。与此相反，当他在埃及时，又否定了一个（约两千多年前的）传说，这个传说是：基奥普斯的儿子美西努斯［Mycerinus］玷污了自己的亲生女儿。他之所以否定这个传说，部分是因为

他看到了“二十个巨型裸体木雕人像”，据说这些人像代表那些仆人，他们因为疏忽大意而让国王接近了这个姑娘，故而被罚斩落双手。事实上，他看到的这些手“仅仅是因为年代久远而掉在地上。它们仍在那儿，可以看得清清楚楚，就落在雕像脚边的地上”[1]。

大约一千年之后，另一位希腊历史学家恺撒利亚的普罗科皮乌斯［Procopius of Caesarea］对他那个时代的罗马人做了生动的描述，他们甚至在国土分崩离析时，依然热衷于保护和保存他们的祖传宝物，为的是不让罗马帝国昔日的辉煌抹去一丝一毫。他详尽而充满敬畏地描述道，作为其伟大传统的证明，“罗马城的创建者埃涅阿斯［Aeneas］的船”仍被保存在台伯河畔，它“通体完好无损，就像刚刚被这位创建者亲手制造出来的一样”[2]。

然而，随着时间的流逝，在解说历史时，严肃的历史学家对于艺术或手工艺品所提供的证据越来越不感兴趣。大约又过了一千年，随着15世纪大批古代文献的重新发现，文字记录成了历史学家唯一的材料来源。而且，历史学家所关心的并不是唤醒历史，而是从中汲取道德与心智上的启示，（正如常被指出的那样[3]）研究带有图形的古迹，这份工作被留给了“古物学家”，他们的研究充满想象，非常出色，但一开始对历史写作的影响却微乎其微。那些古物学家和鉴赏家（这些学者自称图像研究专家）都回避了理论问题，但又一直坚称自己的研究具有重要历史意义。他们的许多断言，尽管往往夸大其词，不能令人信服，但由于种种原因，当历史学家拓宽了自己的研究视野，清楚地认识到那些被他们轻视的同行之工作竟然如此重要，竟然可以让一种新的、更宽广的研究方法变得切实可行时，这些说法也就逐渐被接受了。在历史学家能够有效利用一条视觉材料之前，不管（这材料）多么无关紧要、多么简单，他都必须弄清楚自己看到的是什么、是否可信、是何时出于何种目的被制作出来，甚至还要知道当时人们是认为它美还是不美。在任何一个时代，艺术所能传达的东西总是受控于特定社会背景、风俗传统和种种禁忌，对于这一切，以及造型艺术家在表现个人想象时所能采用的技术手段，他都必须有所了解。因此，本书将着眼于一场漫长的对话，这场对话，有时候是

"聋子的对谈"，有时候互相讥讽，但有时又会被一些鲁莽的旁白[détente]打断——这场对话，正是由那些力主图像可以被视作有价值的史料的人的言论所激发。

毫无疑问，这个问题将引起深深的敌意。每一个被艺术打动的人肯定经常觉得，观看艺术品本身就足以是一种自满自足和回报——这种回报只会被分析所亵渎。历史学家（经常是公正地）被指责为只能粗糙地、泛泛地依赖图像资源——他经常忽视了笔触的雅致、描绘的精微、色彩的和谐或混乱，忽视了对现实那富有想象力的置换以及所有精湛的技艺，正是这些技艺从根本上影响了他一直试图解说的那些图像的本质：最多，以他的资质，只能去忙乎那些破破烂烂、零零碎碎、年代久远、批量生产以及二流的东西。实际上在稍后一章里我们就会看到，这一态度本身为什么会对历史学家的研究那么重要。艺术爱好者甚至艺术史家会流露出这种厌恶感，这不难理解，但不要忘记，对那些把伟大雕刻或绘画视为"历史文献"的人而言，这些图像常常正是为了服务这一特定目的而创作，也正是因此才得以留存（或者，有时也因此招致破坏）。在沉思尾随罗马帝国崩溃而来的破坏现象时，瓦萨里就写道："通过绘画和雕刻等手段，这些伟人得以永生，一代代后人能看见他们，渐渐彼此相传，要不是这样，恐怕人们连什么是绘画和雕刻都记不得了。用以保存他们声名的图像和铭文，就安放在各类公私建筑中，如圆形竞技场、剧场、浴场、引水桥、神庙、方尖碑、大型纪念像、金字塔、凯旋门、储藏库和宝物库，最后，还有他们自己的陵墓。"[4] 再者，要想充分理解某些最伟大的艺术杰作——如安布罗乔·洛伦泽蒂[Ambrogio Lorenzetti]在锡耶纳市政厅[Palazzo Pubblico in Siena]创作的"好政府和坏政府"[Good and Bad Government]壁画——我们通常只会意识到它们对我们的历史的重要性，没意识到它们作为政治和社会文献对当时的人所具有的含义。这是我们欣赏这类作品时有时候必须付出的代价。就算在观看另外一种完全不同类型的绘画——如荷兰画师在17世纪所作的类型画[genre scenes]时，难道我们没有理由想象奥斯塔德[Ostade]、特尼耶[Teniers]、斯滕[Steen]脑海里可能

3

会有一些远大抱负吗？后来，黑格尔的确以同情和敏锐的笔调，将这些抱负加在了他们头上。[5]“在这里，展现在我们眼前并吸引我们目光的是那一幕幕变幻不定的自然场景，油灯、瀑布、泛着泡沫的海浪、带着若有若无的玻璃和刀叉餐具光彩的静物，精神实体的外形呈现在最细微的情节之中：在烛光下穿针引线的妇人，一伙肆意劫掠的强徒，还有那眨眼即变的表情，农夫脸上的笑容与揶揄……艺术战胜了瞬间，在此胜利中，坚实之物好像被夺去了变化、流转的能力。”

如果刻意回避历史记忆和偶然性——例如，在观看一尊精美的尼禄[Nero]胸像或凡·艾克的阿尔诺芬尼夫妇像时，却没有意识到这些作品可能会提供一条联系久远年代的通道——那我们的认知强度可能会大打折扣。许多富有历史意味的图像确实缺乏艺术性，但这并不等于我们可以得出一个相反的结论，说具有艺术性的作品都缺少历史价值。不同的艺术风格本身就会对往昔提出不同的问题，在蓬托尔莫[Pontormo]的《基督降下十字架》[*Deposition of Christ*]中（在我们看来，画中人物的疯狂表情是那么刺眼），你尽可以赞叹那精妙的瓷粉红和蓝色，但试想一下这是否多少也透露出艺术家及其佛罗伦萨赞助人的宗教信仰呢？如果意识不到这一点，那我们肯定会感到极不自然，甚至还会觉得非常别扭。不过，仔细察看图像，希望借此建立和往昔的联系，这种做法既琐碎又艰难，到处是陷阱和歧路。在大多数情况下，那种看上去自然而然、直截了当的视觉研究，只不过是补充了我们从书面文字中已经知晓的东西而已。当然，还有许多文明并无任何文字记载流传后世，留下来的只是一些能让人观看、感受和测量的东西。就算有时情况截然不同，在某些时代，“观看”比“阅读”更有效，更能帮助人们理解历史，但人们常常又会忘记，大多数视觉证据的流传过程其实极不确定，还可能产生误导。此外，“观看”本身也只能通过一个个复杂的过程才能习得，而本书将特别留意考察这些过程。

这个习得过程是艰难的，要通过经验一点一滴获益（这也是其乐趣所在），但自从摄影、电影和电视被普遍用于记录当代生活之后，人们对视觉

证据也生出了盲目崇信之心[6]，于是这些困难就不是困难了。不过在照相机发明后的30年间，人们发现照相机也**能**说谎，而且还利用了这一点。[7]我们都知道，本世纪的宣传家有意利用摄影歪曲事实，已经披露的例子数不胜数。[8]我们还知道，摄影和其他图像一样都有着似是而非、模棱两可的内在特性。[9]尽管如此，联系到我们自己所处的时代，我真的怀疑人们是否已普遍看清了这些局限性；至于更早一点的年代，那就更不用提了。最近还有人指出[10]："照相机的信念，牢不可破，我们对过去的想象是否准确都应该以'快照'为基准，它就相当于**身处现场**。照片是我们时代流行的历史主义，它们只传递事实真相……历史知识是否有价值，要看它是否像照片那样准确。"

于是，人们想当然地以为许多从较早年代幸存下来的图像，其目的就是为了充当这样一种文献记录。事实上，尽管艺术家曾担心摄影会扼杀绘画，而且就记录当代事件而言，它确实篡夺了绘画的许多功能，但对历史学家而言，这同时也是个悖论，所有图像——包括摄影术发明之前的图像——之可信性正是因为摄影术而得到了增强。当人们越来越习惯于借助画家、雕刻家、版画家的双眼来观看历史之际，摄影术，这门用来记录当代生活的技术恰好应时而出，二者不谋而合。

就连那些与具体事件无关的图像也会拉近我们和历史的距离。出版商一直用那些印有漂亮插图的书籍护封来掩饰最晦涩、深奥的历史文本，它们虽然轻浮，却能生动地说明一种观点：任何一幅从特定年代幸存下的绘画——就像普鲁斯特[Proust]的玛德莱娜蛋糕一样——都能让这个时代奇迹般复活。事实上，历史插图这种唤醒历史的魅力可以追溯到17和18世纪。不过直到19世纪后半叶，这些理论才由黑格尔等人勾勒成形，并为大众所知悉——其大意是"从整体上看，艺术乃是社会最真实的表情"。1871年，保罗·拉克鲁瓦[Paul Lacroix]就提出了这一观点，此人是早期豪华插图本社会生活题材出版物的先锋。"在一个时代能留传给后世的所有事物中，只有艺术品才是它最鲜活的代言人……一个时代的艺术让这个时代复活，并向我们展示这个时代。"[11]他的说法迅速传播，一直深受欢迎，这在任何一家严肃的书店都可

以得到验证。

为历史考查文献、教科书甚至是专著配制漂亮插图的做法如今已非常盛行，这并不能简单归因于商业动机。如今，对“历史可以被理解”——遑论“解释或评判”——这一特定观念的质疑已变得越来越时髦，新观念要求我们多想想那些由相关利益集团为自身利益虚构出来的情节。这不是什么新鲜理论，在一篇让我获益匪浅的论文中，已故的阿纳尔多·莫米利亚诺曾指出，古物学家早就对这一理论的更早版本做过批驳，他们把钱币和古迹当作实物证据，证明了他们在书中所读到的历史描述准确无误——或偶尔出错。[12] 如果这种怀疑主义能促使历史学家以更加同情的态度来观看艺术品，那还真是赶上了好时候。方便的旅行，博物馆与展览会的增多，私人宅邸和藏品的开放，而最重要的是摄影复制技术的提高，这些都已经让视觉艺术变得比以往任何时候都更容易接近。

然而，太偏重于视觉的历史研究，其本身也有潜在的危险性。近年来，这些危险变得更加明显，并经常引起人们的重视。赫伊津哈［Johan Huizinga］的《17世纪的荷兰文化》［*Dutch Civilisation in the Seventeenth Century*］写于生命的最后十年，并于1941年发表，在这篇出色的论文中，赫伊津哈谴责了“片面的历史审美观”[13]所导致的心智扭曲。其实，早在一代人之前出版的《中世纪的衰落》［*The Waning of the Middle Ages*］中，他就对这种观点持保留态度，但不管怎么讲，还应该是他——而非任何其他严肃的历史学家，要对此观点的传播负有责任。因此赫伊津哈的醒悟——本书在最后一章将予以讨论——肯定会对那些痴迷其个人成就的人产生强烈震撼。但是，更麻烦的可能还是艺术史家所做的各种——尚未得到广泛传播的——暗示：如果说历史是虚构之物，那么人们在建构历史的存在时所求助的艺术就比它还要虚假。最近几年，有许多研究——尽管看法各异，水平参差不齐——试图去证明，就连那些以前被认为只可能依据“纯真之眼”［innocent eye］所描绘的图像，实际上也是有意无意人为处理的产物，如荷兰的类型画、静物画，或康斯特布尔和印象派的风景画等，照片就更是这样了。不断有历史学家在迫切地强

调一个观点——必须承认，其含义直到最近才引起足够重视——大意是：绝大多数传到我们手里的伟大作品，都是为数量相对有限且拥有特权的赞助人制作，要迎合他们的口味。恩斯特·贡布里希则从一个更为根本的心理学层面指出，要警惕他所说的“观相谬误”[physiognomic fallacy][14]。他问道：“在参观了拉文纳[Ravenna]以及那些庄严的镶嵌画之后，谁还会想起那些吵闹不安的拜占庭孩子呢？或者，在看了鲁本斯笔下的弗兰德斯之后，谁又会想起那些形容枯槁憔悴的农夫呢？”“如果它没有强化这样一种错觉，认为人类就像艺术那样经历了戏剧性的、激烈的变化”，那它也许就是一种“无害的谬误”。

我们看到，这种谬误其实非常晚才出现。在数不清的17、18世纪欧洲城镇，当时已经可以目睹这样一种景象——古典式门廊紧挨着哥特式教堂、巴洛克壁画遮掩着拜占庭镶嵌画，形制各异的陵墓挤在同一个家族的礼拜堂内——当我们读到当年的观看者对这些令人吃惊、千差万别的艺术风格所做的评论时，竟然发现这些变化极少会触动我们的历史想象（尽管，人们也常常会提及这些变化，有时还会加以记录），这一点真是令人警醒。不管趣味主宰者和道德学家同意与否，相对而言，极少有人会提出“不同的风格能否反映不同的信仰、理想或成就”这一类问题。丹尼尔·笛福[Daniel Defoe]是这极少数人中的一个。大约在1724年前，他参观了温彻斯特大教堂[Winchester cathedral]并评论说：“大教堂的外观朴素、粗糙，似乎其创建者厌恶装饰，威克姆的威廉[William of Wickham]是一个贵格派信徒[Quaker]，或至少也是一个寂静主义者[Quietist]。”[15] 而几乎就在同一时候，罗杰·诺思[Roger North]更异想天开地认为，达勒姆大教堂[Durham cathedral]的列柱正是以它那宏大的气派、力量感与合理性知名于世，“看起来，其创建者应该是一位生机勃勃、头脑精明的蛮族人”[16]。

6

有一种建筑总是能激起鲜活的历史感，那就是废墟。讨论这个问题的文献浩如烟海。最近，有一份出色的研究强调了宗教改革时期针对修道院建筑和图书馆的破坏运动对英国历史写作和古物学的影响[17]，这种野蛮行为激起了所有人的惋惜之情，但似乎没有一个人想去从废墟中找寻幸存的视觉证据，

进而指出——不论赞美还是抨击——哪怕是那些最明显的特点，如曾经身居其间的修士的富裕和奢华，或他们所雇用的手工艺人的技艺等。

废墟激活的往昔是一个整体，饱含了对昙花一现的世俗权力及脆弱的人类成就的沉思。只有面对罗马那大片的城墙，以及摇摇欲坠的建筑——其规模远胜于中世纪和早期文艺复兴人所居住的荒芜的罗马——那些参观者的道德说教才会和怀旧感合二为一，凝成一个“历史的”观点：一度栖身于这座城市的居民，肯定有别于后世居住于该城的大众。当然，也许是废墟本身激发了这种反思，但真正让它具有精神实质的，还是通过文献材料得以传载的古罗马的声名。

几乎无须指明，甚至在文艺复兴时期，考古研究就可能远比前述泛泛感受更有历史洞察力，从那时起，尤其是在近几年中，在解释那些书面文献缺失、不足或有明显错误的早期社会生活的某些方面时，这种研究一直扮演着压倒一切的重要角色。

不过，本书基本上是讨论造型艺术，建筑稍有涉及，考古学则几乎不谈。确实，艺术与考古之间的界限并非总是那么清楚，但大家都承认二者的品味观迥然不同，由此恰可以看出它们的区别之所在。在涉及艺术的所有严肃讨论中，处于核心地位的必须永远是审美鉴赏力[18]，就连那些并不想为人们所普遍理解的艺术史做出贡献的研究（如本书）也不例外。然而，一旦我们涉及艺术品作为历史证据所具有的潜在的重要意义时，这种审美鉴赏力也就无从谈起了。在差不多两千五百年中，很少有人会把艺术（至少是我们今天所界定的艺术）之存在视为重要的历史事实。罗马帝王常常会因为他们发起兴建的雄伟建筑而受到赞美，但这些建筑的品质却无人提及；一旦基督教从迫害中挣扎出来，艺术赞助人马上又变成了历史和传记的核心主题。在撰写君士坦丁大帝生平时，“教会史之父”尤西比乌斯［Eusebius］首次确立了这个榜样，接着，在对查士丁尼［Justinian］大帝委托建造的那些建筑所做的详细描述中，普罗科皮乌斯以其渊博的学识和满腔热情继续沿用了这一范例。再如《教皇传》［*Liber Pontificalis*］，其史料相对匮乏，教堂的建造和装饰

7

又被说成教皇统治的最重要（有时是唯一的）特征。这种观念影响巨大，绵延不绝，直到最近一些描写教皇生活的书，如路德维希·冯·帕斯托［Ludwig von Pastor］的著作出现之后，这种情况才戛然而止，类似的情形在世俗统治者传记中罕有其匹。无独有偶，中世纪编年史家也常常把乔托这样为城市增辉的伟大艺术家列为城市最重要的公民，即使人们并不关心具体的作品，但如果城市中出现了著名的绘画、雕像和建筑，那这本身也会被当作意义重大的事件加以记录[19]，事实证明，这个传统长盛不衰——你只要想一下伏尔泰的《路易十四时代》［*Le Siècle de Louis XIV*］及数不胜数的现代教科书就够了——到了19世纪，人们又开始把有没有杰出艺术院校（和好不好几乎同等重要）看成衡量一个民族的往昔是否重要的最有说服力的标准。

二

至此，我已经点出了本书的背景以及书中提出的一些问题。这些问题太多、太复杂、太容易引起争议，也太难处理，因此，对于本书在试图解决这些问题时所采用的几个颇为常见的研究方法，我也必须做一个简短说明。

这项研究，主题是图像对历史想象的影响，我的首要目标是说明那些可资利用的图像的本质，以及相关历史学家所做的探索——正是这些图像触发了他们的想象力。这一设想影响了本书结构，从整体到细节都是如此。因此，本书前面四章都归到了“图像的发现”这个总标题之下，探讨的是某些正在改宗的古物学家对异教和基督教古物及中世纪手工艺品所做的研究，并让历史学家们注意到了这些物品（其实多半为他们所不屑）；而接下来的几章专谈“图像的运用”，讨论的是个别历史学家的成就，他们对视觉艺术的反应的确富有洞察力，并充满了激情（比如米什莱和赫伊津哈）。我还用一些篇幅描述了最早激发这种反应的藏品（法兰西古迹博物馆以及1902年在布鲁日举办的弗莱芒早期作品展）。当然，我很清楚，重要的理论问题无法回避，我希望自己并没有过分忽视它们，但我深信，努力追寻某个历史学家在观看

具体艺术作品时的情感和推论，这是最好的方法，也是应对书中所涉及的更为抽象的观念的最好方式。事实上，我想说，如果连这些或其他历史学家到

8 底能接触到哪些绘画、雕塑和建筑都搞不清楚，那我们就不可能理解其结论的实质含义，也不会理解可能从中推导出的可靠的理论。

这本书的目标已经很难实现，假如我再限定本书的范围，仅仅去考虑我拥有重要第一手材料的少数几个人物和艺术流派，那就更难处理了。至于标题所涵盖的潜在论题，就其实质而言，只有当我们看到它在不同场合、不同时间以及在不同材料的基础上的应用或误用时，我们才可能对它真正有所理解。本书从中世纪晚期和文艺复兴时期的古物学家写起，这些古物学家已经意识到自己是国际社团中的一员，这个团体超越了由民族、宗教、社会阶级所强加于人的一切传统疆界；本书以19、20世纪的历史学家收尾，他们也同样意识到，自己所研究的这些艺术作品和手工艺品，其范围已脱离了民族、时代、社会地位所强加的一切传统分类。要想对这么多材料都做出恰当处理，笔者（或对任何一个人来说）实在难以胜任，于读者也是一种折磨。开始的时候，我所涉及的领域太过庞杂，非常枯燥乏味，所以我对其中几处做了删减。为了让本书具有连贯性，甚至更具叙事性，我还做了一些尝试：每当我要在一批艺术作品或一些可以为某种研究方法提供样板的历史学家中进行选择时，我常常会挑选那些在本书前面已经出现过的名字，而略去了那些成就可能同样巨大的人物。[20] 再者，就那些历史学家的著作而言，我只讨论那些和我所关心的问题直接相关的章节。可以想象，孟德斯鸠和吉本的仰慕者肯定会感到诧异，也许还会很沮丧，因为我竟然把重点全都放在了其成就的次要方面。在某些章节，如第五章《阐释的各种难题》中，我对那些基本论题只是一带而过，如果要做详细讨论，恐怕整本书都不够用。但无论是这些做法还是其他权宜之计，都无法解决我必须面对的最大难题。

我的研究该止于何处呢？甚至早在展开这项工作之前，这个问题就已开始在困扰我了。开篇部分没什么麻烦：彼特拉克［Petrarch］作为开篇再自然不过了，许多作者热衷于把新的人文学科研究方法的起源追溯到他。但随后，

我却再也找不到一个历史学家，能对此新方法所提出的问题做出决定性贡献，又强力破解了它背后所隐含的各种猜想，从而可以让我征引他们的论断，彻底了断自己的困惑。另一方面，在此书写作过程中，在我的周围，要求在历史学家和艺术史家之间建立新型合作关系的呼声却不绝于耳。[21] 呼声照例只是呼声——但还是可以从中发现几条颇有意义的相关回应，尽管我不知道有多少回应能和本书中提到的问题对得上号。[22] 我曾读过诸如此类的文献，让我获益匪浅，自己也零零星星地写过文章。[23] 但像本书这样一种写法——以彼特拉克开头，*in medias res*［接着］又用一系列看似刻意编选的书评来收尾——这只能让人们对本书的主旨产生误解。所以，尽管我知道在赫伊津哈去世后有很多著作都讨论过这个问题，最后我还是决定以讨论赫伊津哈的伟大成就作为全书结尾。这么做的原因将在本书最后一章得到呈现。在此，我只消说赫伊津哈是一个令我震撼的人，他是第一位在洞察视觉艺术的基础上，在充分关注了风格和品质所引发的问题之后写出了一部史学力著的具有极高境界的作者，与此同时，他又是最后一位以如此深刻的洞察力对自己在研究过程中所面临的问题加以讨论的人物——这些问题，对于所有想从事类似研究的历史学家而言，永远都是同等尖锐。

9

三

人们不会指望一位医学史家能治愈胃痛，那么，对于研究某一史学方法的历史学家而言，难道人们应该要求他去解决此方法在使用过程中所引出的问题吗？几年前，我在巴黎就此书的主旨做过一次讲座，听众席上有位学生评论说，我花了许多时间含蓄地批评了一些伟大历史学家，说他们未对艺术品给予足够的重视，而剩下的时间又公然指责另外一些历史学家，说他们虽然重视艺术品，但其方式很难令人信服。为了回答我的问题，我愿意重新回顾一下这个完全合理的评论。以下各章节的目标就是探索这样一些问题——借助于观看历史本身遗留下来的图像这种令人无限神往的方式，历史学家是

如何、什么时候以及为什么要试图重现往昔，或至少是一种历史感？这让我同许多最伟大、最富想象力的学者展开了漫长的争论——对我来说，争论这个概念要比批评更恰当一些。在思考这些关键问题时，他们的态度时而热切，时而漠然，时而又不屑一顾。通过这场争论——此外，在导论的前面几句话中，我还谈到了16、17世纪古物学家那鲜为人知，但颇有价值的研究——我希望能发现某种迹象，可以找到研究这些问题的最有效方法，不过此书最终戛然而止，只留下一个悬而未决的问号，这样的结果我也觉得很正常。在学术和大多数人类的其他领域中，有人相信智慧只存在于两极之间，对这些人而言，总有那么一两条颠扑不破、令人宽慰的道理。一方面，志大才疏的泰纳［Hippolyte Taine］要“以绘画而非文献材料作为证据书写一部历史”，其想法毫不现实：由视觉材料所提供的证据，正如罗斯金所言，尽管“无可辩驳”，但（正如下文一再表明的那样）永远也不可能轻松破译。另一方面，有种理论认为艺术会一成不变地“折射”出我们通过阅读书面材料就能轻易理解的信息，如某种信仰、思想或政治事件，这几乎也同样站不住脚。事实上对于我们眼中的艺术，只有把它和其他证据合在一起进行研究，历史学家才会做出最好的解释。不过，它确实有属于自己的“语言”，只有那些努力探索其多变的意图、惯例、风格和技巧的人才能理解。如果历史学家和艺术史家想要进行富有成效的合作，只有充分认识到彼此在研究方法上存在着必然差异，而不是像通常所暗示的那样，假称两者并无二致。

10

我虽处处提醒别人，但本书多有纰漏，这足以说明连我自己都没太采纳这些建议，可真是鲁莽啊。但不管怎么讲，我觉得还是有必要再谈谈自己的想法：在刚开始动笔的时候，我原想称这本书为“艺术与历史学家”；大约写到一半时，我突然想到，“艺术与历史想象”这个题目[24]可能更准确，而且，让人觉得本书内容看起来也不那么锋芒毕露（这似乎是个悖论），就在全书完成之后，现在这个题目又令我猛然意识到，它恰恰交代出了艺术创作与历史研究之间的平衡关系，这正是我所研究的核心问题。

第一部分：图像的发现

第一章 早期钱币学家

一天，彼特拉克在阅读罗马晚期帝王传记时偶然看到一段描述，称小戈尔狄亚努斯［Gordian the Younger，公元238—244年在位］面容英俊，是个美男子。“如果确有其事，”彼特拉克在抄本《罗马帝王纪》［*Historia Augusta*］页边空白处写道，“那他肯定雇用了一个蹩脚的雕刻家。”［*si hoc verum fuit, malum habuit sculptorem*］[1] 这句评论看似微不足道，但在史学思想发展史上却意味隽永，堪称一座里程碑。在这里，彼特拉克不仅将图像与文献材料等量齐观，而且还看出了两者间的差异。



图1　奥里斯金币，皇帝戈尔狄亚努斯三世（公元238—244年在位）

彼特拉克参考的可能是一枚钱币（图1，也可能是一尊题铭有误的半身像），这极不寻常，不仅如此，怀着对钱币的强烈兴趣，他还随时会在书中批注自己的观察所得。[2] 一般情况下，他只是用钱币来确认已经读过的东西（比如某些皇帝的相貌），但有时候钱币也会提供不同的证据。他会据此来修订相关载记——尽管从现有记载来看，他真正仰赖的其实是铭文，而非图像。

在15世纪，罗马钱币收藏已蔚然可观，但在解决文献或历史问题时，论者却很少对此加以运用。[3] 在这一领域，彼特拉克的研究颇为随意，几个世纪以来一直无人知晓（尽管他对钱币和纪念章的热情引人瞩目），他稍稍怀疑过小戈尔狄亚努斯的英俊相貌，但后世却再也无人理会。随着与古代历史事件相关的大量零散文字材料的发现、编辑和出版，古罗马历史学家也树立了不可动摇的权威——仅在个别情况下会受到质疑[4]——并持续了近两个世纪之久。识别钱币上所见的形象，学者们手段越来越高明，有时还会利用这些图像为手抄本以及新近翻版的李维［Livy］、苏埃托尼乌斯［Suetonius］、普鲁塔克［Plutarch］等人的著作配图，但这只是为了装饰图书，引逗读者的遐思，而非对作者有所补充（遑论修正）。同样，虽然弗拉维奥·比翁多［Flavio Biondo］及其追随者对古罗马物质遗存情有独钟、见解深刻，但这并未从根本上改变一个事实：就研究往昔而言，人文主义的胜利其实是文字的胜利。图像完全屈居下位，不过是备选的材料证据。

14

在16世纪前10年，意大利和德国等地出版了一批有关古代帝王及其他著名人物的图书，这些书插图繁多，据说取材于相关钱币，其肖像真实可信。不过至少一代人之后，才有人放言图像的历史重要性，也正是那个时候，钱币研究才开始被视为一门正经学问。长久以来，出土雕像以及在罗马和其他几个城市所见的凯旋门与纪功柱一直令人心潮澎湃，但想要玩味古代世界遗存下来的人物形象，还是钱币最方便凑手——图像的年代也很可靠。它们数量庞大，而且（尽管价格悬殊）除了意大利，连欧洲最偏远地区的藏家也能上手。事实上，16、17世纪学者对钱币的钻研是文艺复兴学术中最伟大（也最受忽视）的成就之一，完全可以和当时的古代文献编纂相媲美。

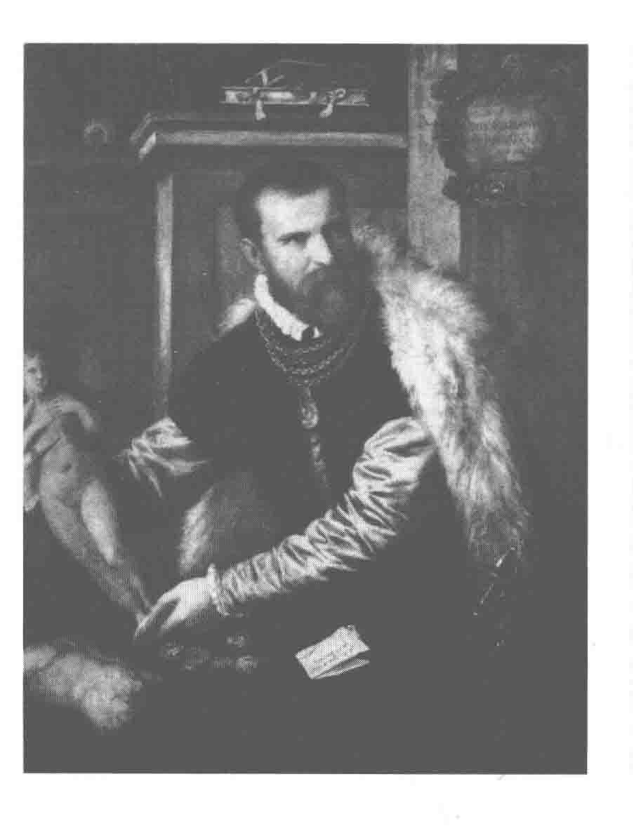
在16世纪50年代中期，法国、德国和弗兰德斯几乎突然同时出版了一大批研究这门新学问的重要著作，为什么会这样？三言两语真说不清楚。这明显是一门超越了国家疆域、意识形态差异和阶级藩篱的学问——当然，人们也经常会说，研究钱币和纪念章这种事儿值得绅士们一为。[5] 在接下来的150年中，研究这一题目的书层出不穷，但这几本还是独领风骚，不断有修订版问

世。要想了解这场运动的整体面貌，我们不妨先对参与其事的几位重要人物做一番交代。

纪尧姆·鲁耶［Guillaume Rouillé］的《纪念章集珍》［*Promptuaire des médailles*］于1553年在里昂［Lyon］首次出版，内有敬献给萨伏依的马格丽特［Marguerite of Savoy］的颂词，她是国王亨利二世［King Henri II］的妹妹，也是龙萨［Ronsard］的赞助人。此书法文、意大利文、拉丁文三个版本同时面世，都是由鲁耶本人执笔。里昂城里有两个主要出版商，经常与意大利和西班牙同行一起合作，他就是其中之一。他出版的书囊括了法律、医药和神学，还有历史和考古学类著作，也雇得起里昂最好的印刷工人和艺术家，其中包括科尔内耶·德拉艾［Corneille de La Haye］。[6]

就在同一年——1553年，同一城市——里昂，雅各布·斯特拉达［Jacopo Strada］自费出版了其法文和拉丁文版《古代珍宝集萃》［*Epitome du Thrésor des Antiquitez*］，此书德文版随后于1557年在苏黎世出版。雅各布·斯特拉达是一位朝臣、业余考古学家、艺术经纪人、古物学家和收藏家，大约46年前生于曼图瓦［Mantua］，提香曾把他此后数十年的生涯凝聚成一个永恒瞬间，这件作品也是提香［Titian］最精美的肖像画之一（图2）。[7] 他这本书颇为雅致——钱币头像及四周铭文为白色，背景是深黑色（图3）——所复制的图像选自三十卷钱币素描集（时间范围从尤利乌斯·恺撒［Julius Caesar］一直到查理五世）。他曾效力于汉斯·雅各布·富格尔［Hans Jakob Fugger］——奥格斯堡［Augsburg］银行家家族中的一员，这些素描集是他在工作期间纂集而成。斯特拉达解释说，他原来的计划还要宏大，在描述完所有钱币、纪念章之后，还要收录每一位相关皇帝的长篇传记。但在出版之前他迟疑了一下，听说有人已经在罗马和威尼斯做了同样工作，但书尚未出版，于是他决定抢先一步，立刻出版自己的简本。和其他作者不同，他没有简单地从现存图书中摹取材料，在找不到可靠图像时也不会凭空杜撰——相反，他还要留下空白——并不厌其烦地亲自指导受雇用的铜版画家。其书仅仅收录了钱币正面图样，不过，他已经开始动手制作另外一部含有钱币背面图样的书了。

15



232 IMAGINES

vix annum administrauit, dolis nouercæ Martinæ, quæ filio Heraclonæ imperium astruebat, sublatus, relictis Gregoria Nicetæ Patricii filia, & Constante filio.

Nummus hic ex alia parte refert statuam loricatam & paludatam, dextra sceptrum, sinistra hastam gerentem, cum inscriptione: PRINCIPI IVVENTVTIS.



HERACLONAS Constantino iuniore sublato, cum matre Martina Imperium arripuit: Sed ambo conspiratione Senatus, ante biennium capti, & in exilium Cappadociam missi sunt, præcisa matri lingua, ne oratione, qua plurimum valebat, populos commoueret, & puero abscisso naso, ne decor aut gratia commiserationem faceret.



Aliud Numisma, cuius posterior facies continet Crucis imaginem, quatuor gradibus insistentem, cum inscriptione: VICTORIA AVG CC. Infrà: CONOB.

CONST

图2 提香，《雅各布·斯特拉达》
（维也纳，艺术史博物馆）

图3 雅各布·斯特拉达，
《古代珍宝集萃》（里昂，1553年；
再版于苏黎世，1557年）

但斯特拉达一直再也没有机会出版此书，他一生中收集的绝大部分其他材料也是同样命运。对于钱币的学术性研究，他有极其伟大的抱负，而这些材料都是在为此做准备；同时他还另有一部酝酿已久、刚动笔就停手的著作，一部“我用纪念章讲述历史真相”[je rapporte les Medailles à la vérité de l’histoire]的著作。在《集萃》一书中，其文字描述正如其插图一样清晰（而且信息更为丰富），这一工作之所以有价值，部分原因在于它囊括了大量罗马帝国晚期和中世纪早期的钱币，相比于那些从小就对古代历史耳濡目染的意大利收藏家、鉴赏家，这些钱币对急于建立帝国谱系的哈布斯堡家族显然更具吸引力。

16

在里昂，斯特拉达与纪尧姆·杜·舒勒［Guillaume du Choul］联系密切，后者有一处“豪华”大宅，里面收藏了金、银、铜纪念章，他对此非常羡慕；两三年后，1555至1556年间，鲁耶出版了杜·舒勒的法文第一版《古罗马人宗教》［*La Religion des anciens romains*］，随后又在1558至1559年出版了一部意大利译本。[8] 关于杜·舒勒本人，我们所知道的只有他在此书以及他本人在其他著作中所讲述的内容：他是贵族后裔，在国王手下有个职位。他去过意大利，显然是个精明能干的人，许多用作插图的钱币都由在他庄园里劳作的农民找到给他。他也是个经验老到的钱币学家，那本书的用意就是用钱币（以及其他有图形的材料）来阐明古代文献中所讨论的所有神祇和宗教仪式。弗朗索瓦一世［François I[er]］曾委托他进行大规模罗马古物调查，这些研究从未出版。存世的好像只有第一卷，是一部插图华美的手稿（图4）[9]，从中可以看出杜·舒勒的想法，即以极富创造性的旨趣，“借助凯旋门上的纪念像”［médailles Pompes Triumphes Edifices］[10] 所提供的证据，按年代顺序把罗马帝王史连为一体，并依据主题对文中次第出现的特定题材（如环形剧场或神庙）进行分类处理。其中有两份附录——竞技场和浴场——已经出版，前一份非常出名[11]，其他计划在他去世很久之后才由别的古物学家完成。尽管如此，杜·舒勒现存的研究成果仍然足以说明——正如我们随后看到的那样——在钱币学研究的早期阶段，其著作堪称最有抱负、最引人入胜也最富想象力的贡献。



图4 纪尧姆·杜·舒勒，《作者向弗朗索瓦一世敬献罗马古物》（都灵皇家图书馆藏手稿）



图5　埃内亚·维科，《古代纪念章讲谈录》，威尼斯，1555年：奉献给佛罗伦萨科西莫一世的页面

但他的研究还称不上最有影响力。最有影响的是埃内亚·维科［Enea Vico］那本《古代纪念章讲谈录》［*Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*］（图5），此书也初版于1555年，七年之前，他还和安东尼奥·赞塔尼［Antonio Zantani］合作出版过一部插图本古钱币选集。[12] 维科出身于帕尔马的一个贵族家庭，是一个出色而又多产的铜版画家。后来又转向古物研究——主要是钱币和纪念章，在这个领域里他颇有建树，因而受命掌管费拉拉［Ferrara］埃斯特家族纪念章珍宝馆。据记载，当年他正扛着一个古代花瓶去见公爵，半路中风身亡。不过就在同一年，即1567年，他还写出了一大批优美而又引人入胜的论文[13]，真是万幸。

1557年，安特卫普分别以拉丁文、意大利文、德文三种不同版本印行了一大套从尤利乌斯·恺撒到仍然健在的费迪南德一世［Ferdinand I］的帝王肖像，肖像从诸位皇帝的钱币中自由取材，作者是荷兰画家休伯特·戈尔茨［Hubert Goltz］[14]。他给自己起的拉丁名是戈尔茨乌斯［Goltzius］，是那位远比他更有名的亨德利克［Hendrick］的叔叔。戈尔茨曾在列日［Liège］的兰伯特·伦巴德［Lambert Lombard］那里受过画家训练，但他在印制图版时究竟使用了何种技术现在还颇有争议。此书气势撼人，画册中每页仅有一枚超

17

.VI.

PRIAMVS MIRVM IN MODVM BEATVS FVIT, QVOD PATRIAM SIMVL CVM REGNO PERDITAM VIDIT.



Postquam annos .XXXII. vixisset, .XIIII. verò Imperium administrasset, sibi ipsi manum intulit.

B

图6　休伯特·戈尔茨，《栩栩如生的皇帝像》，安特卫普，1557年：尼禄像

大尺寸（直径大约18厘米）的钱币，棕黄色，周围是边框，上面有一圈铭文，色调很淡，还用白色提了些高光（图6）。绝大部分钱币的原型仍可辨识，尽管他有时会把不同造币厂的人物形象捏合在一起，而且只描绘保存完好的标本。其人物特征夸张而鲜明，在16世纪很少有图像能如此生动地传达出古代世界的庄严妙相以及皇权在后世的余威。第一版中的大多数钱币，戈尔茨均取材于当地藏品，特别是那位著名的地理学家奥特里乌斯［Ortelius］。此书获得了成功——于1559年被译成法文，1560年被译成西班牙文——因而使他有机会探访了法国、意大利、德国和低地国家数以百计的纪念章珍宝馆，四处寻找新的材料；在随后几年中他又出版了一系列精美图书，这些书常常会打开一片新天地，且备受激赏。1574年，戈尔茨从书中复制了一幅奥古斯都像，把它送给了安东尼斯·莫尔［Antonis Mor］，后者异常高兴，马上给他画了一幅肖像（用了不到一个小时，图7）。在17世纪，普兰廷［Plantin］出版社后来还以非常漂亮的版本重印了戈尔茨的著作，但他早已去世，看样子是穷死的——他曾经历了一连串事故以及生意的失败。

19

在戈尔茨拜访过的收藏家中，有一位名叫塞巴斯蒂安诺·埃里佐［Sebastiano Erizzo］，他们家是威尼斯望族。[15] 埃里佐喜欢公共生活，且表现活跃，还写过一本中篇小说，不过，他最值得称道的还是钱币研究，当年如此，现在也不例外。在圣莫西［S. Moisè］教区，他有一处装饰奢华的宅邸，（到1585年去世为止）已积累了近2 000枚钱币和纪念章，还有1 000多本书，这些藏品在对此领域感兴趣的学者中非常有名。1559年，34岁的埃里佐出版了他那本《纪念章讲谈录》［*Discorso sopra le medaglie*］，在其后14年中，这本书又做了三次修订。

这批早期论文和选集的目录还可以列出许多——当时，许多重要的钱币学著作正在撰写中，其作者都大有名头，如安尼巴莱·卡洛［Annibale Caro］、皮尔罗·利戈里奥［Pirro Ligorio］（他非常熟悉埃里佐的藏品），他们还有另外一些著作都未曾问世。[16] 1558年，奥地利医生和古物学家沃尔夫冈·拉齐乌什［Wolfgang Lazius］参与了一项皇家钱币藏品著录计划——12年



图7　休伯特·戈尔茨，《西西里及大希腊地区》，布鲁日，1576年：铜版画，据安东尼斯·莫尔为戈尔茨所绘肖像制成，现藏布鲁塞尔美术博物馆

前，他在32岁时就以维也纳史研究声名鹊起，日后也正是他写出了那部配有精美插图、专论罗马帝国灭亡之后移民大潮的著作。他做了这么多著录工作，雅各布·斯特拉达仍然认为他不够格。但他没有气馁，当年就宣布了一个令人目瞪口呆的庞大计划，他要对现存所有类型的古代钱币进行汇编，做一份完整的目录。他估计，钱币总数大约在70万枚，尽管他的计划最终化为泡影，但还是引起很多关注，为全欧洲从事类似工作却囿于狭小领域的学者和收藏家提供了激动人心的榜样。[17]

短短五年就涌现出这么多重要的出版物和研究计划，在此，我们仅对部分成就做了简短介绍，即便如此，读者也能一眼看出，不论是贵族还是艺术家，是北方人还是意大利人，是业余爱好者还是专家，他们都参与了这种全新的研究模式，并让那些数量庞大却迄今不为人所知的视觉材料重见天日。20 而且他们之间好像都有联系，很清楚彼此的贡献。虽然有时意见相左，但还是彼此照应。一批又一批深思熟虑的著作从法国、意大利和低地国家的出版机构喷涌而出，但我们很快发现，相关作者的社会背景还是越来越窄。当时，内科医生还算不上什么重要工作[18]，病人从医生那里得到的有关钱币的意见可能比关于好胃口的建议还要可靠，你难免要怀疑，在16、17世纪，有这么多钱币学家都受过医学训练，这是否部分导致了这门学问所达到的高超的技

术水准。

许多来自不同领域的作者几乎众口一词，他们强调说：研究钱币，最主要的原因是它们对历史学家有价值。要是没有这些钱币、铭文和“奇妙的废墟”，埃内亚·维科写道：“我们甚至会怀疑罗马历史学家所描述的伟大事件是否确有其事。”[19] 政治家塞巴斯蒂安诺·埃里佐说，历史知识在所有人类成就中最不可或缺，对于王侯和政治家而言尤其如此；由于文字记载的历史常有缺陷或偏见，所以研究建筑、铭文，以及金、银、铜质纪念章就显得格外重要。[20] 拉齐乌什声称，他拥有一整套完整的古代钱币，所发表的不过是其中一小部分，如果全部出版，它们将为解决最复杂的历史难题提供一把钥匙。[21]

这是一个远大的抱负，但难免会遇到种种难以克服的障碍。首先，人们并不十分清楚这些证据的性质。埃内亚·维科深信，他所收藏并印成版画的那些东西，就是当时的通行货币，但塞巴斯蒂安诺·埃里佐并不这样看，他反驳说，埃内亚·维科那个年代所认为的普通钱币，其实绝大多数都是罗马帝国时期特意铸造的纪念章。其他学者也加入了这场论争，到了该世纪末，人们普遍认为埃内亚·维科的观点正确。维科很清楚罗马钱币的真实用途，但这丝毫没有削弱他对它们的仰慕之情；比如他曾敏锐地强调，在古代，皇帝的形象很尊贵，所以禁止带入妓院。[22] 的确，人们热衷于这些讨论，是因为它们不仅对学术研究方法有所启发，而且还强化了对此类古代文物的景仰之心——正如一个世纪之后人们对此所做的描述：“那不朽的硬币，浓缩了对伟人的回忆，寄托了种种神圣的美德和荣耀。”[ces pièces immortelles, ces petits aziles de la mémoire des Grans-hommes, ces depôts sacrez de la vertu et de la gloire][23] 我们随后会看到，正是因为人们景仰这些古币，它们有时候才会产生误导。

钱币的起源是另一个引人关注的问题。有一种说法称，钱币的发明者是洗拉[Zilla]的儿子土八该隐[Tubalcain]，在《创世记》中他是“所有铜匠、铁匠的祖师爷”[24]。受此影响，伊拉斯谟[Erasmus]不无道理地认为，他曾见过一枚钱币，一面就是挪亚和他儿子们离开方舟，另一面则为抓着橄榄枝的鸽子，但实际上，钱币表现的是布鲁图斯[Brutus]及其扈从和罗马鹰

21




图8、图9　金币，奥尔比亚，公元前1世纪最后30年，内容：正面为三位身披托加袍的罗马男子，背面为立于权杖上的鹰，一只爪子抓着花环，采自一枚表现布鲁图斯及其扈从的罗马钱币

（图8、图9）。[25]

在16、17世纪，钱币学家经常被精心制作的伪币蒙骗，此事广为人知，亦为后人不断指出。流传至今的很多伪品质地精良，充分说明了工匠的技术和学术水平，另一方面也说明了为什么有那么多学者会看走了眼：许多造伪币者，因为才能出众还备受当时权威作家的青睐——这种事却很少有人提及。这些问题（在文艺复兴钱币学中时隐时现、无处不在）如果和以下事实相比，也就无关紧要了：当时的钱币研究者尽管口气很大，却极少像彼特拉克和其他少数学者偶一为之的那样，把它们看成研究往昔的证据。他们只想从钱币上找出已知的历史知识，有些人还希望纂集视觉资料，以备同时代艺术家不时之需。至于后一种目标，他们显然大获成功。埃内亚·维科及其追随者出版并阐释了古代钱币，当画家想要描绘自由、慈爱或宽容等抽象美德时，这些插图就成了最重要的资料来源。与此同时，寓意画的语言也出现了急剧的变化，并从此定局。在随后一代人中，有一批古物学家确定了钱币人物的身份，并在整个欧洲范围内互通声气。他们破译了钱币、纪念章背面的象征符号和寓言故事，其风头的确压过了几乎所有其他类型的

研究。从1559到1583年，在长达25年的时间里，西班牙大法学家——塔拉戈纳区大教主唐·安东尼奥·奥古斯丁［Don Antonio Agustín］和罗马法尔内塞［Farnese］家族图书馆馆长弗尔维奥·奥尔西尼［Fulvio Orsini］一直通信往复，信中随处可见关于这些含义的理论见解。[26] 17世纪人编纂图像学辞典，将再现此类象征符号的方式固定下来，其实在此之前，这些古物学家就已经破解了它们的含义。

22

这些方法产生了前述成就，但也导致一个后果：更为渊博的钱币学家对用此种方法识别出来的图像不屑一顾，有时还会对这些图像的准确性乃至真实性产生怀疑，因为几乎每一次身份辨识，都是以文字材料或钱币背面的铭文为基础，这还真有点自相矛盾。此种态度在科斯坦蒂诺·兰迪［Costantino Landi］那里得到了最有力的证明，此人是与维科、杜·舒勒和埃里佐同时代的另一位学者，于1560年出版了一本著作，对罗马钱币的象征符号给出了自己的解释，其中竟然没有任何插图。还有奥古斯丁，他那本渊博而又生动的《古代纪念章对话录》于1590年问世，他的研究，其可读性（借助于诸多版本和译本）很快就超越了所有前辈。不过他更感兴趣的依然是文本而非图像。尽管他也强调了从圣贤的肖像中寻求精神砥砺的价值，甚至还有闲情看恶人尼禄的相貌或鳄鱼这种丑陋怪异的动物。他所查看的纪念章艺术品质参差不齐，他对这一点亦有所觉察，而且还发现，许多非常重要且依然存世的雕像及其他古迹都在纪念章上有所呈现。他声称，相比于书籍，我们应该更信任纪念章和镌刻的铭文，但实际上他指的仅仅是字母拼法和字体，而非只有此类材料才能提供的历史信息。[27]

近一百年后，法国旅行家、古物学家雅各布·斯庞［Jacob Spon］对此类问题做了一次回顾。斯庞对自然之美、对艺术及其各种变化着的风格均有真切感受，但此时，他的观点基本上还是一如既往。他热衷于通过残破的大理石碎片或漫漶不清的石头来找寻古代历史，有人认为，研究书斋里的藏书也能轻而易举做到这一点，所以他的做法毫无意义。他进行了辩解，并反驳说，在16世纪伟大的学者并非仅仅依靠图书来推进研究，他们还使用铭文、纪念

章、手稿等材料，“古代雕刻，以及所有古代遗物都是子孙后代理解历史的材料”［les Grâvures antiques, et enfin tous les Moyens dont l’Antiquité s’est servy pour faire connoître son Histoire à la Posterité］[28]。这段话听起来令人耳目一新，但实际上斯庞脑子里萦绕的还是如何去探索文本材料的准确性。

人们反复宣称钱币对历史学家的重要性，同时也热衷于卖弄学问，这难免会消磨意志，于是慢慢地，这一雄心勃勃、充满想象力的说法也就被淹没了。在讨论是什么影响了一部古代文本的流传时，学者随时都会承认：钱币本身就是古代物品，而手抄本、印刷本则是距古代足足千年之后才开始流通的，从两者中所能看到、发现的东西可能存在巨大差异，但到底是什么差异，他却不愿再去深究。现在我们可以看出，对16、17世纪的研究者而言，他们所面临的巨大困难是作家和纪念章专家撰写的历史竟然会彼此不同——甚至相互抵触，这实在令人无法接受。在著作前言中，研究者们可能会有各种保留意见，可一旦进入正文，古代历史学家又被奉若神明。另一方面，钱币本身也是第一手材料，其可靠性不容置疑，所以两者不得不相互妥协，因为（正如下文所示），谁也不知道一方或双方是否有假，或者双方是否在证明不同的观点——因为两者所要服务的目的相去甚远。[29]

23

图像现在越来越少被用作证据，这种证据可能质疑、确认甚至修订书本中的常规历史。我们得悉，波里多·维吉尔［Polydore Vergil］在写那本大受欢迎的《发明家》［*De inventoribus rerum*］时，还没有成为英格兰史学家，假如他当时费神去研究一下古罗马钱币，日后就不用承认说古代马车轮子的数量曾令其大伤脑筋了。[30] 实际上，提出这一见解的埃内亚·维科也的确提供了很多精确的例子（而非那种泛泛而谈的暗示），以说明历史学家可以从钱币、纪念章研究中获益，并发现一些颇有价值的线索。但很少有人去钻研这些问题，那些古物学家并没有一门心思去破解象征性语言的复杂含义，他们所关心的主要是服装、武器、仪式中的各种细节——而这些问题，他们那个时代的历史学家都不太感兴趣（幸好，艺术家们对此非常痴迷，如鲁本斯就是一个极为出色的例子）。当时出现了很多争论，尽管在旁观者眼中，这些



图10 伊齐基尔·施潘海姆，《论古代钱币的重要性及其应用》，伦敦，1706年：斯潘海姆肖像

争论琐碎而迂腐，不太有知识内涵。

不过钱币——以及各种古迹——仍然有其无可比拟的重要性，它们可以证实书籍中记载的历史确有其事，而不是由某些派性史家虚构出来的。夏尔·帕坦［Charles Patin］曾说过一段话（发表于1665年，两年之后，他因贩运含颠覆内容的书籍被判赴海船服役，之后迫不得已逃亡国外），“可以这样讲，如果没有纪念章，历史将毫无证据可言，因为许多人会认为，历史不过是历史学家在描写他们那个时代所发生的事件时各种强烈情感的产物，或仅仅是对过去历史的描述，这种描述可能有误且含有偏见”[31]。不过，对那些提出了更广阔历史问题的人而言，由钱币、纪念章所提供的信息好像还不够用呢。

的确，在17世纪80年代，我们发现欧洲各地有越来越多的迹象表明——至

少对历史学家而言——一切都不尽如人意。虽然人们还不太怀疑钱币本身的重要性，但对于沿用已久的钱币解读方式，他们却感到越来越不满意。人们所担心的不仅是那些荒唐的错误，而且还关乎一些更为严肃的问题。其中以伊齐基尔·施潘海姆［Ezekiel Spanheim］（图10）的观点最为鲜明，他是最伟大的德国钱币学家，也是见解深奥精微的欧洲时事观察员和外交家，以勃兰登堡选帝侯［Elector of Brandenburg］代表的身份在伦敦度过了生命中最后数年，最后安葬在威斯敏斯特大教堂。他在1683年曾警告说，纪念章研究专家把所有时间、所有精力都耗进去了[32]，对其他事情几乎一无所知，甚至不知道自己的研究有什么用。

> 对我而言，我一直认为完全依赖或完全轻视纪念章都很危险，都应该受到谴责：第一种态度是由于缺乏感受力，另一种则纯粹出于无知或可笑的偏见。坦率地讲，到目前为止，最伟大、最渊博的批评者都未曾留意过纪念章，而大多数纪念章专家和古物学家又不是学者：前者是没有机缘，没有理解从这门学问中所能获得的各种益处，或干脆就是没有时间。后者正好相反，由于把工作变成了一种职业或商业由头，他们开始志满意得。这种情况非常不幸。显然，我说的这些人不包括安东尼奥·奥古斯丁和弗尔维奥·奥尔西尼——但这样的人可不多。

24

施潘海姆很正确地强调：一个世纪之前人们对钱币研究所寄予的厚望并未真正实现，原因是，一旦脱离了更宽广的历史兴趣，它就成了为研究而研究——虽然（我们将看到）在解释钱币背面的含义时，也曾出现过很多才华横溢（和荒谬）的见解，但并没有人能指明这些图像到底能派上什么用场。[33]的确，纪念章的设计之美往往令人倾倒，但事实证明，最终真正对史学家有用的依旧是铭文，而非艺术。引用人们在讨论徽章时经常提到的一段套语——17世纪末，法国钱币学家路易·若贝尔［Louis Jobert］（施潘海姆的狂热崇拜者）在一篇被频频转译的论文中就写道："只有铭文才是纪念章

的灵魂，图形只是身体。”［Ainsi l'on doit regarder la légende comme l'âme de la médaille, et les Figures comme le corps］[34]——在具体实践中，人们一开始确实接受了这一观点。几年后，约瑟夫·艾迪生［Joseph Addison］又对钱币研究做了一些影响深远的宣告，他认为在艺术发明之前，钱币本身就是“某种印刷品”，多亏有这些钱币，瓦扬先生［Monsieur Vaillant］“才为我们厘清了一段此前已经湮灭的历史，并通过小部分纪念章向我们提供了叙利亚诸王的编年史……”[35] 像所有钱币学家一样，瓦扬在展开其重要历史研究时，所依赖的对象主要是铭文而非图像。纪念章主要被视作文本——比现存历史远远可靠的文本，但仅仅是文本。正因为如此，所以在这本书中，钱币研究本身并未像我们期待的那样起到什么重要作用。

25 不过，铭文的间接重要性也不能被过分夸大。正是通过钱币研究，古物学家和历史学家首次熟悉了一种观念，即图像资料可以让他们更密切而又兴奋地接触到往昔的各个方面，而这显然是通过其他任何方式都无法实现的。所以，正是通过钱币研究，他们才学会了如何去探索大理石雕像以及其他许多视觉记录——这类视觉记录，通常由于缺少文字说明，解释起来往往也极其复杂。钱币研究还和对新奇资料的追求一体相连，学者和业余爱好者同样热衷此道，他们的研究方法可以作为一种指导，让我们知道如何才能最好地领略这一更加宽广的领域；只要稍稍翻看一下由钱币和纪念章所激发出的一大批文献（和带有插图的读物），我们就会发现相关图书其实泾渭分明，一类是肖像选集，另一类是各种论述，谈的主要就是取材于钱币背面的各种宗教、历史、寓言和地志等信息。我们在研究16、17世纪的历史学家所能使用的图像材料时，只要运用这个原理就不会有太大的误差。

第二章　往昔的肖像

一　纪念章与伪章选集

在许多世纪中，肖像一直是历史读者——及作者——最常见、最重要，通常也是唯一的形象化历史证据。在古代，当历史学家想要描写此前某位大人物的相貌时，偶尔也会提及雕像证据。[1]不过直到中世纪晚期，人们重构古代世界的兴趣才开始日趋浓厚，日渐明确，在这种情况下，钱币和纪念章自然不可或缺，它们提供了独一无二、翔实而又（被视为）可靠的信息，透露了那些在文学描述中早已耳熟能详的皇帝及其他人物的尊容。彼特拉克激起了人们的热情和研究兴趣，其实在此之前，已经有人把罗马古币用作历史著作的装饰素材，并据此对历史著作展开了想象性解释。大约在1320年，维罗纳的一位神职人员乔瓦尼·曼西奥纳里奥［Giovanni Mansionario］就为自己那本《帝国史》［*Historia Imperialis*］配制了罗马皇帝肖像插图。[2]他的手稿只有后半部分存世，通过残卷我们得知，此书对3、4世纪的钱币做了鉴定，结果给后世好几代古钱币学家带来了麻烦，话虽如此，为了选取最可靠的材料，曼西奥纳里奥还是颇费了一番脑筋（图11）。他并非总是一帆风顺，也会犯一些错误，有时候，如果找不到所需的钱币，他随时都会把几个皇帝换来换去。接着，14、15世纪的画家和雕塑家又开始从曼西奥纳里奥——可能还有其他



a



b

图11　乔瓦尼·曼西奥纳里奥，《帝国史》，约1320年：来自钱币的奥勒良皇帝（270—275年在位）头像

一些书吏——那里取材，在更大范围内为恺撒们［Caesars］制作头像。

这类作品的基本用意是唤起人们的回忆，一位生活在费尔莫［Fermo］的佚名艺术家创作了一批素描，时间在1350年左右，为形象化再现往昔提供了更为生动的例证。[3] 这些作品是为苏埃托尼乌斯那部《恺撒传》［*Lives of Caesars*，亦作《罗马十二帝王传》］手稿配制的插图，从现有记录来看，用真实可信的材料配制书籍插图，这应该是首例。人物头像都是小心翼翼地（相当精确地）仿自相关钱币，但一眼望去还真看不出来，这些皇帝都是半身像，配有属像［attributes，即标识物］（图12）——这些属像不仅取材于钱币，27 而且还掺杂了从织物史料中筛选的信息。下文将会看到，随着钱币和纪念章声誉日隆，这一过程也常常会反过来，人们会从各种材料（包括想象）中取材，再将肖像做成纪念章的样式，使之看起来更加真实可信。

此后，用取材于钱币的插图来装点苏埃托尼乌斯——有时也包括其他古代作者——的手稿的做法越来越普遍。比如1470年，本博［Bembo］的朋友，帕都瓦书吏巴尔托洛梅奥·桑维托［Bartolomeo Sanvito］就制作过一套极其 28 精美的手稿（图13）。[4] 在当时，纪念章珍宝柜已大量涌现，且风靡一时，但要准确找出某位名人的相貌却并非易事，由于缺乏真正的原件，这也导致我们所说的那类充满创造力、想象力的赝品大量涌现。这些赝品的部分意义就

在于它们可以告诉我们文艺复兴时代的收藏家、艺术家和学者对于性格在面相上的表现是否感兴趣。直到很晚之后，人们才开始依据文学描述来解说历史肖像，并以此为日常消遣，比如17世纪，一位英国旅行者在罗马碰到了一组（看上去技艺平平的）大理石雕像，据说是保姆正在照看婴儿尼禄，他就评论说，尼禄“虽然年幼，但已目露凶光”[5]。不过，当艺术家们最初为青年卡拉卡拉［Caracalla］制作各种肖像时——他们所依据的显然是个人想象而非古代原型——其作品看上去不过是些漂亮男孩，除此绝不会再让人产生其他联想。[6] 从古代起人们就确立了一种观念，认为一个人的相貌会流露其真实性格，但直到16世纪初叶之前，此观念在讨论肖像时所起的作用其实微乎其微。

前文已经谈及了几个例子，也略去了许多其他例子，实际上，直至1517年，

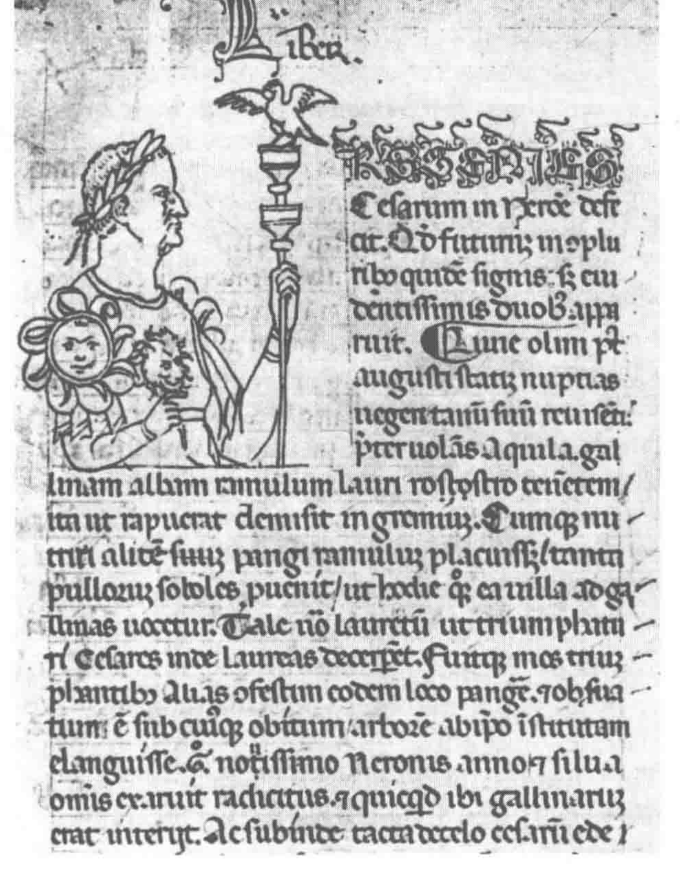
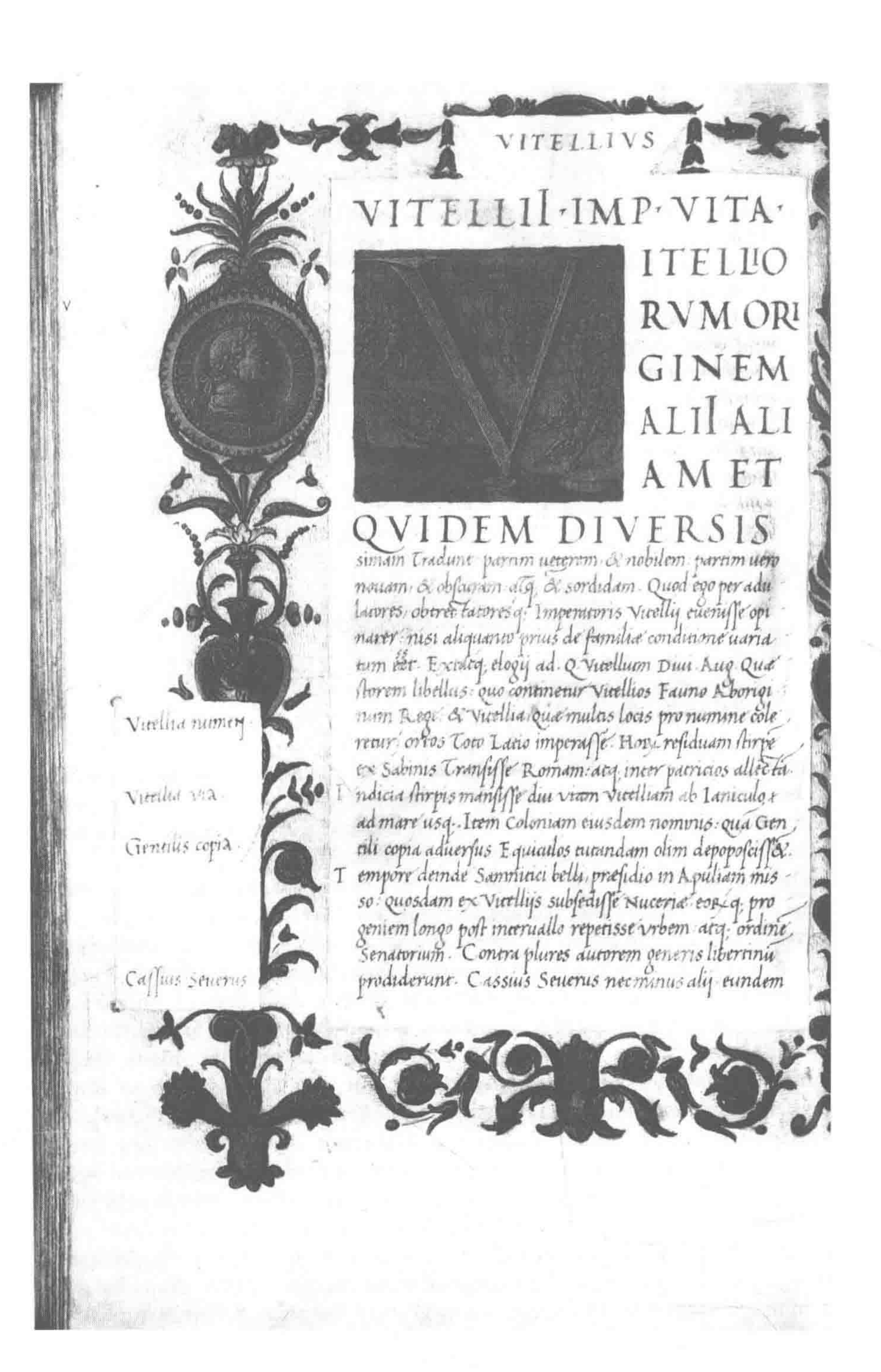

Liber.
Progenies
Cesarum in Nerone defi-
cit. Quod futurum; in plu-
ribus quidem signis: sed eui-
dentissimis duobus appa-
ruit. Liuie olim post
augusti statim nuptias
ueientanum suum reuisenti
preteruolans aquila gal-
linam albam ramulum lauri rostro tenentem
ita ut rapuerat demisit in gremium. Cumque nu-
triri alitem et ramulum pangi placuisset tanta
pullorum soboles prouenit ut hodie quoque ea uilla ad ga-
llinas uocetur. Tale uero lauretum ut triumphatu-
ri Cesares inde laureas decerperent. Fuitque mos triu-
phantibus alias confestim eodem loco pangere. et obser-
uatum est sub cuiusque obitum arborem ab ipso institutam
elanguisse. Ergo nouissimo Neronis anno et silua
omnis exaruit radicitus. et quicquid ibi gallinarum
erat interiit. Ac subinde tacta de celo cesarum ede



图12　苏埃托尼乌斯，《恺撒传》，约1350年：取材于钱币的加尔巴皇帝半身像


VITELLIVS

VITELLII IMP VITA

VITELLIORVM ORIGINEM ALII ALIAM ET QVIDEM DIVERSIS
simam tradunt partim veterem & nobilem partim vero
novam & obscuram atq; & sordidam. Quod ego per adu
latores obtrectatoresq; Imperatoris Vitellij evenisse opi
narer nisi aliquanto prius de familiae conditione varia
tum esset. Extatq; elogij ad Q. Vitellium Divi Aug. Quae
storem libellus: quo continetur Vitellios Fauno Aborigi
num Rege & Vitellia quae multis locis pro numine cole
retur ortos toto Latio imperasse. Horum residuam stirpe
ex Sabinis transisse Romam: atq; inter patricios allectam.
Indicia stirpis mansisse diu viam Vitelliam ab Ianiculo ad
ad mare usq;. Item coloniam eiusdem nominis: quam Gen
tili copia adversus Equicolos tutandam olim depoposcisse.
Tempore deinde Samnitici belli praesidio in Apuliam mis
so: quosdam ex Vitellijs subsedisse Nuceriae eorumq; pro
geniem longo post intervallo repetisse urbem atq; ordinem
Senatorium. Contra plures autorem generis libertinum
prodiderunt. Cassius Severus nec minus alij eundem

Vitellia numen
Vitellia via
Gentilis copia
Cassius Severus

图13　苏埃托尼乌斯，《恺撒传》，1470年，巴尔托洛梅奥·桑维托手稿：维泰里乌斯皇帝像

第一套明显是以古代纪念章为基础的《名人图像集》[*Images of the Illustrious*]才出版。[7] 此书装潢典雅，主要编辑者、研究者极有可能是安德列亚·弗尔维奥[Andrea Fulvio]——此人最为人所知的事情是和拉斐尔就罗马古物（保护）事宜进行过合作。书中有肖像200余幅，始于亚历山大大帝（不过，其肖像却排在了罗马双面神雅努斯之后），止于神圣罗马帝国康拉德[Conrad]皇帝——其统治时期为公元911至918年。

这些肖像主要是罗马皇帝及其女眷（早期）和其他一些家庭成员。也有几位著名的非统治者，如西塞罗。书中还非常不合情理地略去了一些人物，其中包括查理曼大帝——尽管就在此书出版前几年，有人曾制作过一枚表现其形象的非常可信的纪念章。[8] 这种武断的处理会给人留下一种印象——也可能此书有意如此编排，即弗尔维奥只选择那些有可靠肖像的历史人物来做插图。此书的版面设计也加深了这种感受，对于这种版式，（如我们看到的那样）后世作者亦纷纷仿效。在某些人物条目下方会一再出现空白（比如科苏提亚[Cossutia]，即尤利乌斯·恺撒的首任妻子），这意味着其真实肖像尚未发现。有些时候，他会复制一幅图像——比如克劳迪乌斯[Claudius]皇帝（图14）的母亲安东尼娅·奥古斯塔[Antonia Augusta]——但在相应的文本位置却一个字也没有，这说明只要钱币是真的，那就要配上插图，尽管这个形象与历史无关。实际上书中有许多纪念章——比如西塞罗，就完全是杜撰的。此书的后半部分主要是西罗马帝国灭亡之后的历史，在这里，凭空捏造的形象数量激增。但不管怎么讲，弗尔维奥毕竟制作了第一部囊括古今（也像模像样）的统治者图像集——这些统治者的功绩早已为所有受过教育的人所熟悉。后来此书一再被抄袭、盗版，尽管书中的人物面相几乎毫无个性，且往往彼此不分。

30

在此类图像汇编中，最出名（或名声最坏）的一本是前面提到过的纪尧姆·鲁耶的《纪念章集珍：有史以来最著名人物的纪念章肖像（附有知名作者撰写的生平事迹简介）》[*Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde, avec une briève description de leurs vies et faicts, recueillie des bons auteurs*]，1553年，此书最初以法文、



图14　安德列亚・弗尔维奥，《名人图像集》，罗马，1517年：安东尼娅・奥古斯塔像

意大利文、拉丁文在法国里昂出版[9]，其内容比弗尔维奥的《名人图像集》[*Illustrium Imagines*]还要宽泛，第一幅肖像是始祖亚当（图15），最后一幅是依然在世的法王亨利二世。书中有数百位人物，不仅包括统治者，还有艺术家（比如拉斐尔和米开朗琪罗）和哲学家（如第欧根尼和马尔西利奥・菲奇诺［Marsilio Ficino］），以及挪亚、耶稣基督、叛徒犹大和穆罕默德。在写给读者的献词中，鲁耶解释说自己博采众家之言，费了好大劲儿才得到真实可信的图像，如果一位皇帝有几枚不同纪念章传世，那他会选出最可靠的一个。对于书中那些并不可信，而且曾在中世纪先行者那里反复印刷过的形象，其处理方法就非常别致，他会在服装和姿势上变出些花样，以表示不同人物或不同时代；无独有偶，在15世纪晚期某些德文出版物中，身着当代服装的标准像亦曾反复出现，甚至还用来表现罗马皇帝。[10]

31

鲁耶承认，在碰到亚当、亚伯拉罕和其他老族长形象时，他其实只能仰赖文字材料，然后再进行想象、创造，正如菲迪亚斯［Phidias］为了怀想

"不可见的朱庇特大神"形象只能乞灵于荷马一样。《纪念章集珍》及类似出版物还收录了一些极可能并不真实的著名人物，乍一看，今天的读者弄不好还会信以为真（正如不久前被认识到的那样），只可惜这类纯粹虚构的人物未免太多了些。[11] 很快，人们就发现：基督的头像其实最早是出现在7世纪拜占庭钱币上，而后一直沿用到东罗马帝国灭亡的前5年（图16、图17）。[12] 在 32 君士坦丁堡，杜·舒勒"通过一位朋友"［par le moyen dung mien amy］得到了这样一枚（与鲁耶完全不同的）钱币 [13]，很有可能这两位都认为这些图像远比它们的真实年代久远，所以是真实的耶稣容貌。这毫不奇怪，因为人们也会把印有荷马头像的希腊化风格纹章看成荷马时代之物。尽管在16世纪，许多钱币学家已经意识到，生活在尤利乌斯·恺撒之前的罗马名人，印有其头像的钱币只可能是在他们去世之后才得以铸造，但另外一种说法也不是完全没有道理，即这些形象很可能是从祖先蜡像复制而来，我们都知道，那些罗马家族一直都珍藏着此类蜡像。[14] 至于现代人物，鲁耶经常采用乔治·勒韦迪［Georges Reverdy］和科尔内耶·德拉艾绘制的真人肖像，随后有人再为他把

DELLE MEDAGLIE.　5

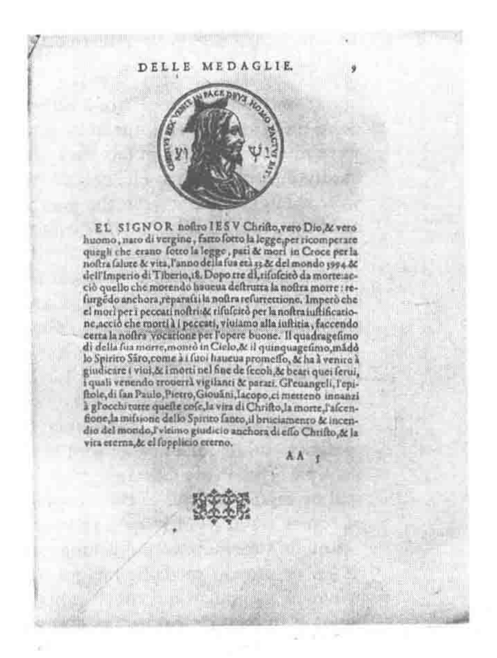




INSEGNACI la ſacra ſcrittura, come Dio nel principio creò il cielo & la terra, & dipoi, nel ſeſto dì, formato l'huomo (cioè Adamo & Eua) à la imagine, & ſimilitudine ſua, & collocatolo nel paradiſo terreſtre, lo prohibì con minacci della morte, dal mangiar del frutto dell'albero della ſcienza del bene & del male: & come poi ingannata dal ſerpente la prima donna Eua, ne mangiò & induſſe il marito à mangiarne contro al diuin precetto: & che ſubito caſcati ſotto il giogo del peccato & della morte, furno diſcacciati di quel paradiſo ſempre virente, & che tutto ſpontanamẽte produce, nella terra maladetta, doue in fatiche, & ſudori infiniti tiraſſino lor vita: & che Adã eſercitò la terra, & cognobbe ſua cõſorte Eua, che gli partorì Caino, & appreſſo, Abello, poi da Caino per inuidia vcciſo. Vedi nel Gen. cap. 1. 2. 3. & 4. & Ioſef. lib. 1. cap. 1. 2. 3. & 4.

ADAM, d'anni 130. generò Seth, dalqual tirorno l'origine i ſanti padri. Seth ſendo d'anni 105. generò Enos, che cominciò à inuocare il nome di Dio. Enos, d'anni 90. generò Cainam, qual d'anni 70. generò Malaleel: & queſto d'anni 65. generò Iared: qual d'anni 162. generò Enoch. Enoch d'anni 65. generò Mathuſalem. Enoch, viſſuto anni 365. fù tolto via da Dio, ne piu apparue. Mathuſalẽ, dopo anni 187. generò Lamech: & Lamech d'anni 182. generò Noe, & Noe d'anni 500. generò Sem, Cham & Iafet, anni 100. prima che veniſſi il diluuio. Perche Noe haueua anni 600. al tempo del diluuio. Gen. cap. 5. & 7.

图15　纪尧姆·鲁耶，《纪念章集珍》，第二版，里昂，1577年：亚当与夏娃"肖像"


DELLE MEDAGLIE. 9

CHRISTVS REX VENIT IN PACE DEVS HOMO FACTVS EST.

EL SIGNOR noſtro IESV Chriſto, vero Dio, & vero huomo, nato di vergine, fatto ſotto la legge, per ricomperare quegli che erano ſotto la legge, patì & morì in Croce per la noſtra ſalute & vita, l'anno della ſua età 33 & del mondo 3994 & dell'Imperio di Tiberio, 18. Dopo tre dì, riſuſcitò da morte: acciò quello che morendo haueua deſtrutta la noſtra morte: reſurgēdo anchora, reparaſſi la noſtra reſurrettione. Imperò che el morì per i peccati noſtri: & riſuſcitò per la noſtra iuſtificatione, acciò che morti à i peccati, viuiamo alla iuſtitia, faccendo certa la noſtra vocatione per l'opere buone. Il quadrageſimo di della ſua morte, montò in Cielo, & il quinquageſimo, mādò lo Spirito Sāto, come à i ſuoi haueua promeſſo, & ha à venire à giudicare i viui, & i morti nel fine de ſecoli, & beati quei ſerui, i quali venendo trouerrà vigilanti & parati. Gl'euangeli, l'epiſtole, di ſan Paulo, Pietro, Giouāni, Iacopo, ci metteno innanzi à gl'occhi tutte queſte coſe, la vita di Chriſto, la morte, l'aſcenſione, la miſſione dello Spirito ſanto, il bruciamento & incendio del mondo, l'vltimo giudicio anchora di eſſo Chriſto, & la vita eterna, & el ſupplicio eterno.

AA 5



图17　拜占庭皇帝查士丁尼二世（公元685—695年在位）的索里达金币，背面为基督头像（牛津，阿什莫林博物馆）

图16　纪尧姆·鲁耶，《纪念章集珍》第二版，里昂，1577年：基督“肖像”

这些肖像制成纪念章。[15] 虽然人们对《纪念章集珍》的真实性还有很多疑问，但在肖像画出版领域，鲁耶依然是一位重要的先驱人物。他取材宏富，所包含的人物，其范围远比当时的常见做法更有新意——在那个时候，保罗·吉奥维奥藏于科莫［Como］的那批壮观的肖像画（本章稍后将予以讨论）尚未印刷出版，甚至连成套的复制品都难得一见。

为了传达真实感，鲁耶为真品钱币、纪念章——或者，偶尔也有些伪品——印制了副本，这些副本在16、17世纪的欧洲风靡一时。这种模式大受欢迎，也成了不计其数的历史肖像类出版物频频仿效的榜样，这些著作所配的说明文字长短不一。其中大部分都是统治者及其直系亲属肖像，同时也收集了一些勇士、教会领袖、改革者、文学家及其他几类杰出人物肖像。这些插图繁多的出版物，其内在用意［*raison d'êter*］与当时那些老套的纯文字历史著作非常相似，即伟大人物的相貌和他的事迹一样，都能够砥砺后

代。[16]从这个意义上讲，一幅肖像也是史实，完全可以和对一次军事胜利所做的描述等量齐观。这些书籍的编纂者认为，把尼禄——“邪恶，祸害国家，陷人民于水火，带来浩劫”［detestable, pernicieux à la republique, et flambeau et perdition des hommes］——的丑恶嘴脸记下来并告诉子孙后代，这并无任何不妥之处。[17]不管怎么讲，也许人们天然就渴望拥有一套完整的历史人物肖像，或对人性中邪恶的一面也很痴迷，所以前述抨击之词基本无人理会。不管好人坏人，只要能在那数不胜数的插图中出现，就会千古留名，当然，这主要取决于铜版画家的天才而非主人公的德行。埃内亚·维科曾（正确地）指出，尼禄的钱币恰恰是罗马帝国时期铸造的最漂亮的钱币之一。[18]

摊开各类配有插图的文集，我们会产生一种印象：以特定纪念章做肖像素材，其效果并非总是那么理想，其中最出色的应该还是鲁耶那部《纪念章集珍》。一个侧面或正面头像，周围再加上一圈圆形边线，这足以让人产生明确的联想，肖像通常都是以这种方式示人，即使我们可以确切地知道从未有过这样一枚纪念章。在意大利，严格的惯例更为常见，只要拿两本配有伟人（包括女性）肖像的历史手册做一番比较，情况就会一目了然，这两本书的内容均始于亚当，止于作者所处的时代，在几乎整个17世纪和后世一直备受追捧。其作者都是耶稣会士。多产的奥拉齐奥·托尔塞里诺［Orazio Torsellino］曾在罗马学院［Collegio Romano］执教多年，其遗著《简明世界史》［*Ristretto dell'historie del mondo*］是在他去世那一年——1598年才得以出版，但此后却一再印刷，不断有修订版问世。在1634年出版于罗马的一个版本中，“审慎的读者”被告知，他要揭示的乃是“在那些豪杰辈出的历史时期涌现的最伟大人物的造像”[19]。这些图像依次排列，囊括了亚伯拉罕、摩西、参孙、所罗门、恺撒、布鲁图斯、图拉真、但丁等众多人物，看上去所有形象都是在刻意复制，或至少是取材于真实的古代钱币（图18）——就好像真的有过这些钱币（如尼禄像）一样。20年后，让·德·比西埃［Jean de Bussières］在科隆出版了其《历史撷英》［*Flosculi historici delibati*］（此书第

33


Del P. Torſell. lib.1. 11

MOISE.

MOisè della Tribu di Leui quarto da Giacobbe nacque da 60. anni dopo la morte di Gioſefo, in tempo opportuniſſimo per gl'Iſraeliti, raccolto, e nutricato dalla figliuola di Faraone, fù ammaeſtrato nelle ſcienze degli Egittij. egli era ottogenario, quando per diuino iſtinto, tolto in ſua compagnia il fratello Aron, ſi poſe à trar fuori la ſua gente da quella intolerabil ſeruitù: e finalmente carica delle ſpoglie di quel Regno, liberolla; intorno all'anno dall'vniuerſal diluuio 800. indi introduſſe le ſolenni feſte degli azimi, e del paſſaggio, che ſi diſſe Paſqua, in lieta memoria della ricuperata libertà. furono all'hora gli Hebrei annouerati, che arriuarono à ſeicentomila ſenza le donne, e'fanciulli, & altri men'atti all'vſo dell'armi. tutti ſeguirono Moisè ſot-

L'anno del mõdo 2400.

Exod. 1. Gioſ. li. 2.

Exod. 12. Gioſ. li. 3.

A 6 to

图18 帕德雷·托尔塞里诺，《简明世界史》，罗马，1634年：摩西像



图19 让·德·比西埃，《历史撷英》，科隆，1656年：来自《旧约》、古史和神话的摩西以及其他人物

34 一版1649年于里昂问世），这部书涵盖的肖像范围更为宽泛，对世界史主要人物的表现也更有异国情调。[20] 同样，人物的头像也封闭在环形的边缘线内，但是除了古代罗马人，作者只是虚与委蛇，没有讲是否真的有过这么一些纪念章，而钱币学家一眼就可以看出，其实就连这些罗马人的肖像通常也都没有什么原型（图19）。这两部书都不是为了迎合大众（科隆出版的那本还是用拉丁文写就），对摩西相貌感兴趣的读者，在对比了两幅“肖像”之后

（图18、图19）可能还会心生疑惑，两部书的出版商都未对此进行解释，没有告诉我们这两幅肖像或书中其他图像所依据的材料到底是什么。

其他作者，或早或晚，纷纷粉墨登场。1573年，安托万·杜·韦迪耶［Antoine du Verdier］的《纪念章人物图解》［*Prosographie ou description des personnes insignes*］出版了，书中肖像采用了似是而非的纪念章样式，并配有排列整齐的拉丁文铭文。像此前的鲁耶一样，他也明确指出这些肖像不可能取材于生活，而是由他和助手参考文字材料设计而成。之所以如此，其部分原因是这些形象确实未曾在已发表的纪念章藏品中出现过：这并不奇怪——因为书中除了马尔西利奥·菲奇诺等各色常见人物，还有魔鬼，以及亚当和夏娃的肖像呢。不过，其中并没有铜版画家曾许诺为韦迪耶制作而未兑现的梅萨利娜［Messalina］和教皇西尔维斯特一世［Sylvester］的肖像（正如韦迪耶所抱怨的那样）。[21]

其余作者更是急于求成——至少在理论上如此——他们解释说，自己所依赖的"纪念章都是辛辛苦苦从法国及别处最出色的珍宝柜中收集而来"[22]，我们还看到，在17世纪，那些编选古典历史学家著作的人偶尔还会花些篇幅对自己为什么要使用某些特殊纪念章做一番解释。1695年，达西耶夫妇［The Daciers］在讨论为普鲁塔克的著作制作的漂亮（但很难令人信服的）插图时就是如此；但这主要是因为他们曾受过嘲笑，当年他们在编辑马可·奥勒留的《沉思录》［*Meditations*］时，竟然把恶人康茂德的头像和这位德高望重的皇帝弄混了。"我不知道是不是真实肖像，我也根本不在乎，"他们大大咧咧地说，"我只是觉得，如此渊博且大有作为的一个人，才不会挑这样的毛病，即使他批评对了，那也有损他的身份。"[23]

达西耶夫妇认为自己那令人遗憾的错误无关紧要，这完全可以理解，但他们的评论却并不常见。在公开场合，绝大多数有识之士包括古物学家都会热切地说，伟大人物的面容一定要真实可信，尽管私下里他们获取和处理此类图像的手段千奇百怪、无所不有。早期出版物中的插图一再被盗版，或是



图20　雅克・德・彼埃，《法国金属史料》，1636年：钱币背面，
传为法拉蒙及其他早期法国君主铸造

改头换面，另作它用，许多纪念章都是伪作，还有一些是刚刚编造出来的，用以纪念在世时从未享有如此荣耀的人物。具体过程如何，我们现在还很难得到第一手材料，以此，弗莱芒铜版画家雅克・德・彼埃［Jacques de Bie］在

他那本《法国金属史料》[*La France métallique*]中所使用的证据就特别引人瞩目。此书出版于1636年，收录了所有法国国王肖像——随后我们会看到，历史学家们对这本书更是格外关注。德·彼埃对“无与伦比的戈尔茨乌斯[Goltzius]”佩服得五体投地，他曾重新编辑过他的著作[24]，竭力强调自己的目标就是效仿戈尔茨乌斯的成例，如果找不到真实的钱币，那就留下空白，以免“用那些轻浮、臆想的图像去轻慢艺术爱好者”[25]。在《法国金属史料》那纠缠缭绕的序言中他解释说，现在法国人在各个领域完全可以和罗马人相媲美，所以他想到了用他们那（美得令人窒息的）纪念章上的图像去讲述他们的历史，“其方法和古物学家对罗马历史的处理如出一辙”。不过他又说，年代越久远就越难找到可靠的纪念章，查理曼大帝之前的纪念章更是一无所获。正因为如此，所以他决定在朋友们的帮助下，为想象中最早的12位法国国王纪念章，（依照古代式样）亲自动手设计合适的背面图样（图20）。这些内容他最初根本不想拿去发表，尽管他对此事一直耿耿于怀——“面对许多高尚的事迹，有人秉笔直书，有人阿谀拍马，这些描述千差万别，但从未像真正的、永不朽坏的金属那样坚不可摧”。后来他意外交了好运，结识了“一位优秀的匠师和蜡像模型师”克劳德·弗雷米[Claude Frémy]，很早之前，这个人就依据古墓和雕刻独立制作过最早几位法国国王纪念章肖像。两人一拍即合，其合作成果就印在这部《法国金属史料》中。德·彼埃小心翼翼地强调，这些特殊的纪念章在市面上无法见到，公众难免认为这些晚期纪念章并非像“绝大多数纪念章那样是”[26]基于原貌。除了留下一些空白，他还介绍了自己所出版的可靠纪念章的收藏地。他坦然公布了这些模型的材料来源（用意可能是有意无意地为其他一些捏造的伪品打掩护），不过这也没有长久地蒙住博闻多识的学者，皮雷斯克[Peiresc]等人就对他做了严厉批评。[27]

17世纪60年代末，夏尔·帕坦来到德国，在乌尔姆[Ulm]碰到了一位舍默尔先生[M. Schermeier]，当时，这个人正准备用纪念章为自己那本《世界史》[*Universal History*]配制插图。由于无法为所有时代找到例证，所以他准备大量借鉴鲁耶的《纪念章集珍》和德·彼埃的《法国金属史料》。“我以

35

36

法国人的身份直言相告，”帕坦说，“这两部书不值一哂，学者，特别是收藏家们对充斥其间的伪品极为反感……这可是他奉为金科玉律的两部著作啊！听了我这番话，他有点惊讶。”[28]

二 作为其他肖像形式材料来源的纪念章

除了为肖像选集和古典文本提供插图，古代钱币和纪念章显然也可以派上其他更大用场。至少从15世纪中叶开始人们就已经认识到了这一点，其中最早的一位可能是弗拉维奥·比翁多。钱币对于鉴别幸存于世的不计其数的大理石和青铜立像及胸像不可或缺，因为钱币上都会题写所表现人物的名字——这些造像，有的完好无损，有的残缺不全，而且没什么明显的身份标志。[29] 当罗马导游带领游客参观城中那些没有标签的胸像和立像时，总会随身携带几枚古币（我们只是很晚才知道有这种事），如果查考一下此做法始于何时，想必也颇为有趣。[30] 第一个充分发挥钱币和纪念章研究专长的人极有可能是雅各布·斯特拉达（前文已经对他在钱币学上的兴趣及相关出版物做过介绍），借助这些经验，他对特定罗马头像及相关伪作进行了系统鉴定和搜求。尽管没有任何证据，且相关材料颇为贫乏，但我们依然认为斯特拉达是早期参与欧洲16世纪第一次大规模肖像收藏活动的人之一：巴伐利亚公爵阿尔布莱希特五世［Albrecht V］希望在首都慕尼黑的个人官邸建一座古物陈列所，为此，从1566年起，他开始从意大利的部分珍宝馆中罗致了大批胸像和立像。这座官邸有两层，第一层陈放这批雕像，第二层用作图书馆——在这里，文献和视觉材料合二为一，具有非凡的文化史意义。[31]

38

斯特拉达是公爵搜求和购藏古物的首席代理，他还制作了许多素描稿，对陈列古物的豪华大厅进行设计，最初陈列方案很可能也是由他一手包揽。[32] 公爵的收藏不限于肖像，但肖像从一开始就是其中的主体。[33] 直到斯特拉达去职很久之后，这批皇帝及其家人的头像才开始大致按年代顺序进行排列——雕像下方有一系列厚厚的大理石板，上面还认认真真地镌刻了他们

的名字。[34]这一设计，其灵感显然来自于当时纪念章书籍中所见的样式（不仅仅是斯特拉达的，还包括其他一些人的著作），接下来的事也就顺理成章了——如我们在钱币柜中所见的情况一样——起码要集齐从恺撒到格拉提安［Gratian］这一整套皇帝肖像——格拉提安是这一系列藏品中最末一位皇帝。很遗憾，我们不清楚斯特拉达本人是否有如此秩序井然的构想，许多在他那个时代（甚至更晚近时期）的古物陈列所中所能见到的胸像早已消失得无影无踪，或再也无法鉴别身份，因此我们无法判断它们和现代出版物中所见的肖像到底有何种关联。[35]不过，有件事我们倒是很清楚——在这批古物运抵慕尼黑[36]之前，斯特拉达曾密切参与了修复工作，此事发生在维也纳，他那批无与伦比的罗马钱币素描稿就藏于此处。这一来，当然他就有很多机会对手下工匠加以指导，对某些受损的胸像进行精细的篡改，把它变成公爵藏品中缺失的一个肖像。不管怎么讲，临近16世纪末，凡是受巴伐利亚维特尔斯巴赫诸位公爵［Wittelsbach dukes of Bavaria］邀请的历史爱好者，或喜欢从历史中寻找灵感的人，都能获睹一整套明显完整的诸位皇帝及其家人的大理石头像——这些人物，他们在苏埃托尼乌斯、塔西佗等作者那里早已了如指掌了。虽然其排列顺序仍然极其随意[37]，但整体效果却令人浮想联翩。在富丽堂皇的意大利风格穹顶下，每尊胸像各有一个高高的底座，彼此相对而立，沿着大厅一直排列下去（图22），身上还披着典雅的彩色大理石袍。沿着长长的墙壁，成组的雕像在肋拱之间对称排列，这些胸像，或嵌在壁龛里，或安放在高低不一的底座上（图21）[38]，底座上有罗马文字题铭，可以帮助观者确认尤利乌斯·恺撒、卡里古拉［Caligula］、图拉真、叛教者尤利安等人的相貌。在罗马之外（甚至在罗马城内），罗马帝国也没有像在这里一样得到如此富有感染力的视觉再现——只有借助于精深的钱币学研究才有可能取得这样的成就。

39

斯特拉达在意大利建立了关系网，其中之一就是弗尔维奥·奥尔西尼的那个圈子。学者奥尔西尼兢兢业业，第一次梳理出古代肖像的主要纲目，其部分材料来源于钱币，但又不限于此。[39]他于1529年生于罗马，是高贵而有

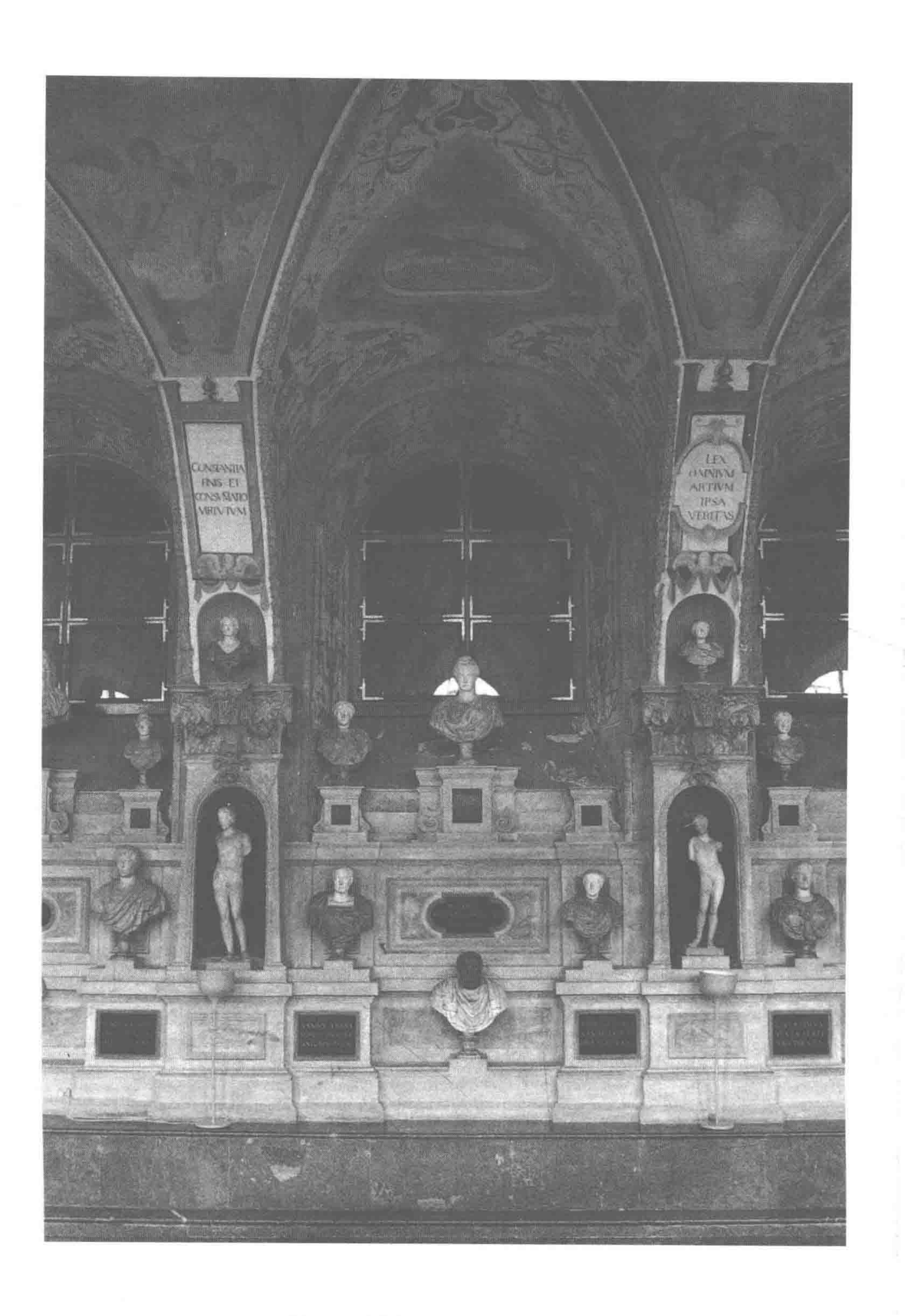


图21　慕尼黑，古物陈列所（摄影：彼得·克吕克曼）

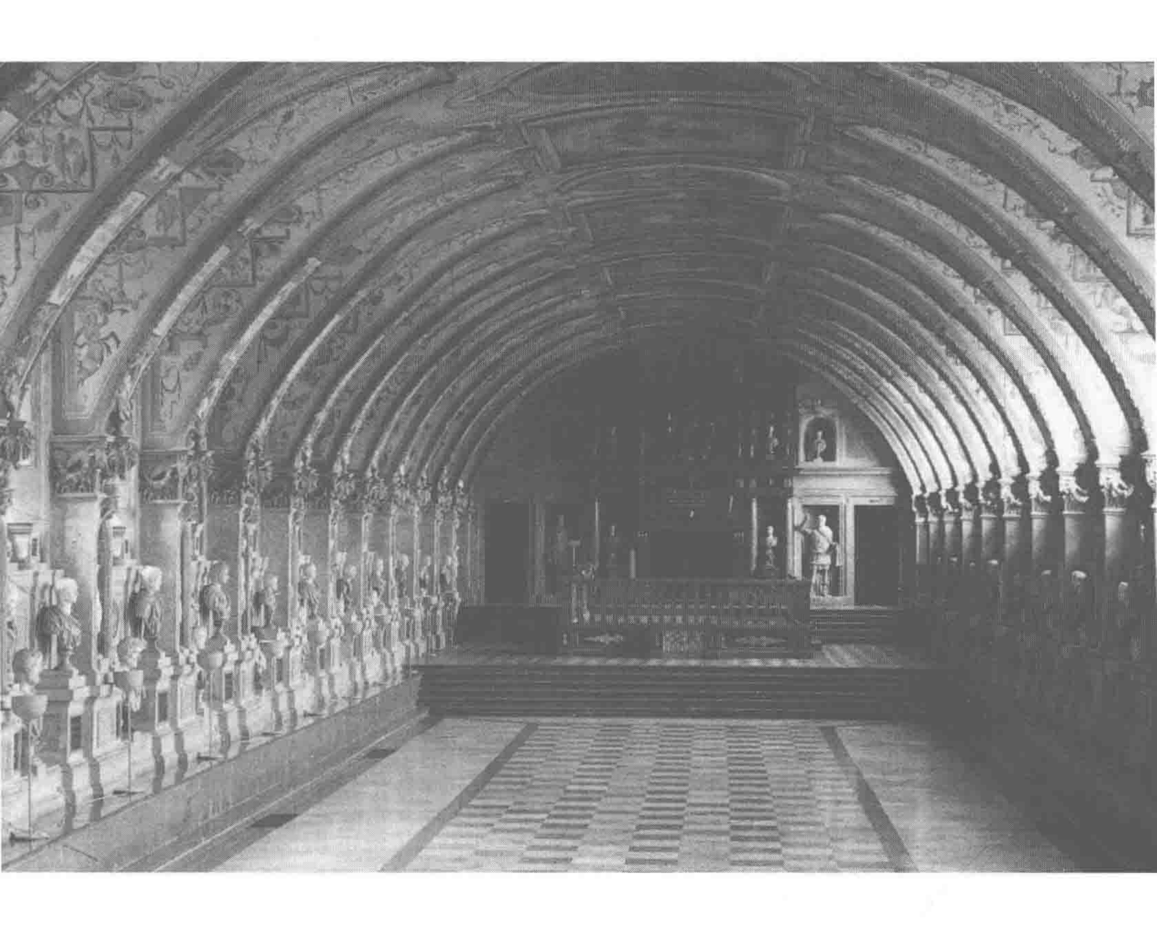


图22　慕尼黑，古物陈列所（摄影：彼得·克吕克曼）

权势的奥尔西尼家族某位成员的私生子，一生中大部分时间是和法尔内塞枢机主教的家人一起度过的——法尔内塞枢机主教是罗马16世纪中叶最有修养的艺术赞助人。奥尔西尼参与了枢机主教的外交事务，也是他的一位艺术顾问。他在后世享有盛名，主要是因为他是位了不起的拥有各种古物的收藏家（有900件雕刻宝石，58尊大理石胸像和浮雕，2 500枚钱币和纪念章）[40]，以及他的藏书（据说他的图书馆比梵蒂冈图书馆还要精良）[41]，当然，还因为他充分驾驭了这批资料。奥尔西尼和欧洲许多顶尖学者都有联系，虽然他自己也是个伟大学者，却不愿意出版自己的研究成果。然而，在他那部《名人图

赞》[*Imagines et Elogia Virorum Illustrium*] 中——此书初版于1570年，在其生前、死后不断有修订版问世——他对古代肖像所做的研究远比任何已往成果更有条理。

和绝大多数16世纪古物学文献相异的是，此书最引人注目的是插图。收藏家们见惯了众多出版物，一页页翻过，处处是完美无瑕的钱币，整整齐齐地对称排列，周围是希腊式外框 [pedimented frames]，还点缀有精致的饰带，以及寓言形象、狮身鹰头兽或花环。面对奥尔西尼那些直来直去的插图，他们还真是吃了一惊：残损的无头石柱，缺胳膊少腿的雕像，支离破碎的浮雕，安放在刻有希腊铭文底座上的胸像——有眼珠却没有眼仁，还有尺寸大大小小、各种各样的钱币和宝石——而且，这些东西偶尔还混排在同一页面上。

40

奥尔西尼的研究与众不同，这首先是因为他所依据的材料类型多种多样，其中任何一项几乎都被以往学者研究过。不过，他的想法却是把题铭、钱币、雕像、胸像和其他类型的图像融为一体，以揭示古代名人的真实相貌，在这方面，他是先驱。对于所讨论的单个人物，他常常会复制一幅以上的肖像——比如苏格拉底，他就印制了三件不同的大理石头像和一尊坐姿雕像。就罗马帝国肖像收藏而言，每位皇帝肯定会有许多样例，但从未有人像奥尔西尼那样，为了比较的目的而把它们汇集在一起。奥尔西尼也打算收集用不同材料制作的同一个人的肖像。从文献中我们得悉，古代就有赫西俄德 [Hesiod] 像，在奥尔西尼那里，我们看到的有大理石胸像、雕刻宝石像和一个刻有铭文的石柱底座（图23）。石柱下半部分有一个敲坏的生殖器，这个玩意儿对判断赫西俄德的身份确实关系不大，但奥尔西尼很清楚，很多不对头的脑袋恰恰就安在此类题有铭文的底座上。

41

奥尔西尼——以及和他共事的多位学者——的成就还有更了不起之处，其研究精力主要集中在钱币学家们所忽视的领域（希腊和罗马共和国），而钱币学家所关注的其实是更容易接近的领域——帝国时代的肖像。和前辈及

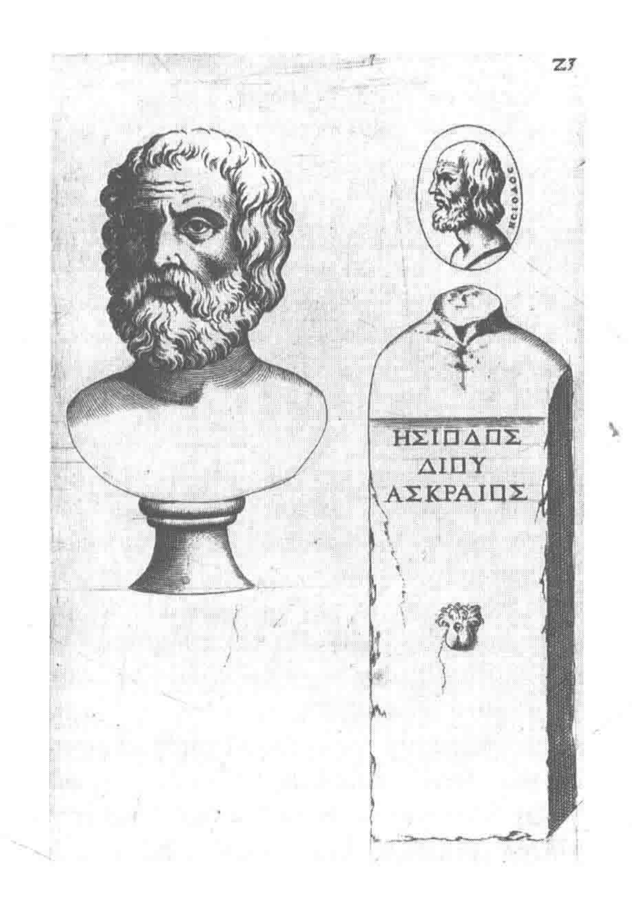


图23　弗尔维奥·奥尔西尼，《名人图赞》，罗马，1570年：赫西俄德像

同时代学者的不同之处还在于他对肖像的社会背景、起源以及它们在私人书斋和公共纪念仪式上的用途等问题都进行了探索。

翻看奥尔西尼的书及其后来版本，或翻看受此激发的往来通信，难免会让人觉得我们所看到的不过是一个更为宏大的计划的片鳞只甲。听起来，这也没什么好奇怪的——据说，为了出版1570年那个版本，他仅仅花了20天时间。[42]在《名人图赞》出版很久之后，他仍然在继续研究（和收藏）各类古代肖像，虽然他有意就此主题写一部全面研究的著作，但却从未动笔。实际上，只有当弗莱芒艺术家德克·加勒［Dirk Galle］去找他之后，如何利用这类新材料的问题才再次引起众人关注。加勒为奥尔西尼、法尔内塞枢机主教及其他收藏家手中的肖像制作了一套246幅素描稿，之后返回故乡安特卫普制作铜版画。[43]1598年，他出版了其中151幅作品——这多少让奥尔西尼有些沮丧，因为他希望全部素描都能得以出版，而且还要把他的笔记加上去。事实证明，加勒刻意坚持的特色恰恰就是此书的真正缺陷。在表现某个人物时，尽管会出现胸像、钱币、宝石、雕像等各类现存资料，但书中仅有三处使用了一幅以上的肖像。有些人物有各种类型的肖像，加勒担

心，如果说这些都属于同一个人，那么整本书的可信性也许会大打折扣[44]——确实，奥尔西尼书中同一个人的不同肖像之间有时候反差太过明显，以至于人们很难接受他们是同一个人。但不管怎么讲，正因为《名人图赞》第一版的肖像类型异常丰富，所以奥尔西尼的书对后人继续研究这一主题才极为重要，相比之下，虽然其他新的版本的插图更多、更精美，并作为当时最全面、最严肃的肖像图像集而得到好评——但相较于1570年的版本，它们在很多方面还是明显逊色。

三 纪念章之外：肖像选集

钱币与肖像是呈现古人相貌的基本材料，但古代晚期和中世纪早期的杰出人物，其形象也同时在镶嵌画、湿壁画及其他媒介中有所表现。人们对罗马钱币的兴趣得到了高度发展，便很少留意那些更为朴素的形象了。在整个中世纪和文艺复兴时代，教皇形象自然层出不穷，有时是一整套，有时是一组或单个人物，但和那些帝王肖像不同，几乎还没有人试图暗示说，它们都是源于可靠形象的写真像。我们看到了如下一幕：当年，在接近15世纪末的时候，锡耶纳大教堂请人制作了从基督到卢修斯［Lucius］(1181—1185年在位）以来170位教皇的赤陶头像——可能原计划是一整套，而这只是一部分，它们被高高地安放在教堂大厅的墙壁上（图24），其中就有那位颇为传奇的女教皇琼安［Pope Joan］。一直到1600年为止，在当时执政教皇克雷芒八世［Clement VIII］的要求下，她被改成了教皇匝加利亚［Pope Zaccarias］，后者在位时间是741至752年，而最初那一套肖像可能把他给漏掉了。[45]

42

在反宗教改革运动时期，人们开始重新关注那些仍然存世的、破损的、重新涂饰的原始材料，并如实制作了副本。在这些材料中，最重要的是画在古代罗马城外圣保罗教堂大殿［basilica of S. Paolo Fuori le Mura］墙壁上的一整套带有铭文的早期教皇齐胸像。这套肖像始于圣彼得——据说作于5世纪，此后一直延续到7世纪末。[46]

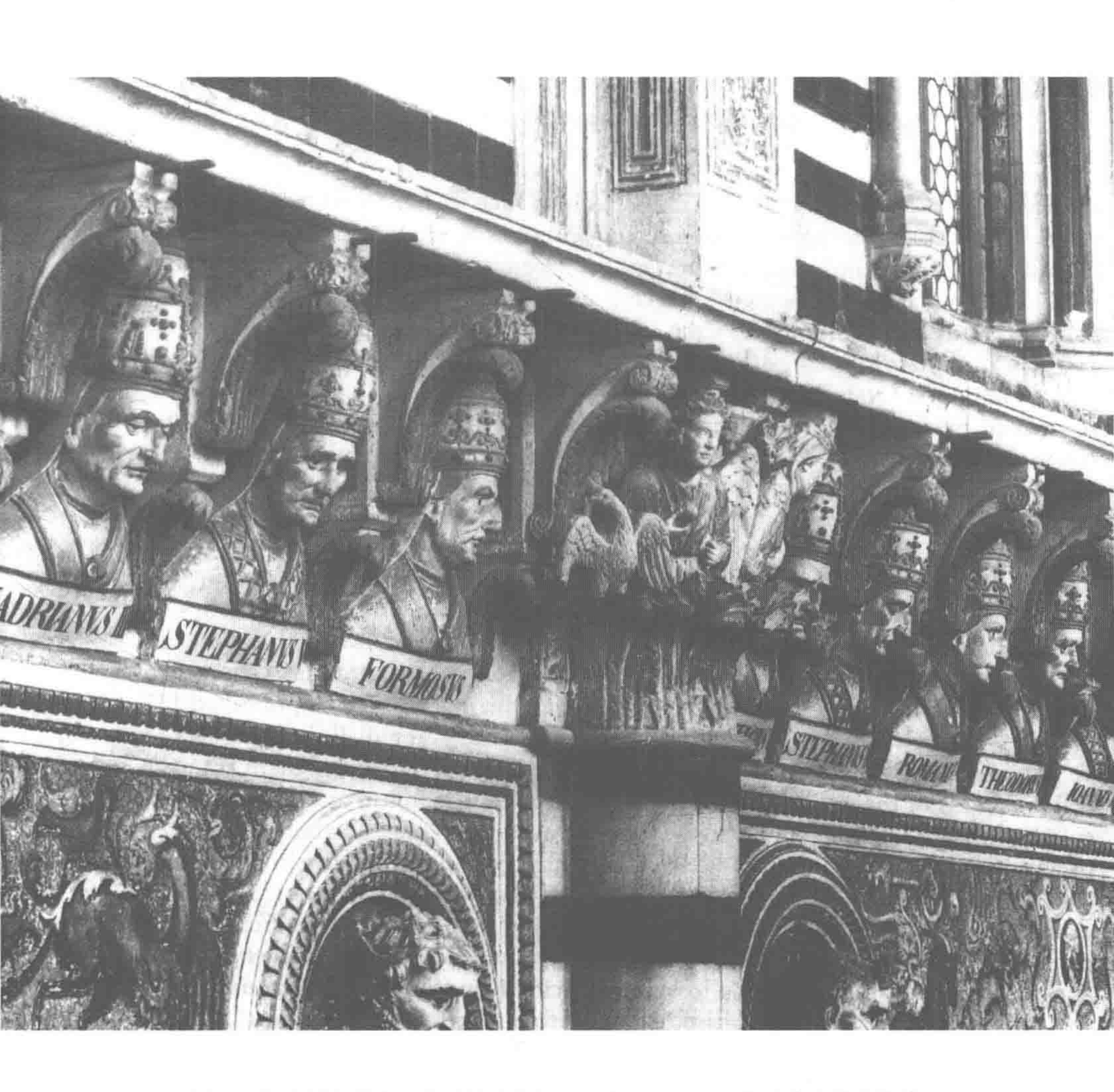


图24 锡耶纳大教堂，中殿墙壁细部，有作于15世纪晚期的赤陶教皇胸像

神学家们曾关注过这些头像，但他们可不在乎什么高雅的趣味问题。当时最出色的学者之一，基督徒古物学家奥诺弗里奥·潘维尼奥［Onofrio Panvinio］曾为其中部分肖像制作过铜版画，还画了小样[47]，不过，直到1634年，才有人系统地为圣保罗大殿的这批肖像制作副本。虽然此前的1580年已经有人画出了部分教皇的肖像以用于出版，并声称是全套的教皇肖像图集。此事的灵魂人物依然是潘维尼奥，他对这些人物的生平事迹进行了介绍，图

43



图25 乔瓦尼·巴蒂斯塔·德·卡瓦列里，《全套罗马教皇肖像》，罗马，1595年：圣马塞勒斯像

片取材丰富多样，其提供者是乔瓦尼·巴蒂斯塔·德·卡瓦列里［Giovanni Battista de' Cavalieri］（图25）。[48] 卡瓦列里大约在1525年出生于特伦特［Trent］附近，年轻时可能住在罗马。多年之前，他曾为罗马城最重要的古迹和雕像制作过几部颇有分量的图集，并在1583年出版了一整套罗马皇帝肖像。[49] 在整个16世纪，卡瓦列里通过视觉手段让全欧洲公众看到了他所居住的这座城市的往昔名人和荣光。在这件事情上他是最重要的人物。

44 保罗·吉奥维奥［Paolo Giovio］则藏有大约400件各式肖像，其中绝大部分都悬挂在他位于科莫城外的湖畔别墅中——这里曾是小普林尼［Pliny the Younger］故宅。这批藏品在当时享有巨大国际声誉，或许正是这原因，吉奥维奥才想到为此出版一部图集。[50] 吉奥维奥（图26）——这位医生、历史学家、宫廷内侍、主教于1483年生于科莫城。在其有生之年，意大利发生了许多惊心动魄的历史大事，其中一些事情他也在场，比如说皇帝查理五世于1527年洗劫罗马，或三年后在波隆纳举行的加冕大典。他为人机警、抱负

远大，早在年轻时代就已流露出对艺术的兴趣。[51] 不过直到1521年，我们才第一次得知他要聚藏一批绘画作品，其实在这个时候他已经颇有斩获了。在佛罗伦萨期间，他曾效力于朱利奥·德·美第奇［Giulio de'Medici］枢机主教（旋即升任为教皇克雷芒七世），吉奥维奥希望能用一些意大利文学家肖像装点佛罗伦萨的起居空间，这些文学家大多过世已久：当时他已经拥有但丁、彼特拉克、薄伽丘、皮科·德拉·米兰多拉、马尔西利奥·菲奇诺等几位人物的画像。[52] 以肖像画这种方式从贤良师长那里寻求激励——弗德里科·达·蒙特弗尔特罗［Federico da Montefeltre］那幅藏于乌尔比诺的《书斋》［*studiolo*］就是一个先例——为了向伟人表达敬意，人们通常也会订购他们的画像，比如在中世纪人们就一遍又一遍地创作古代和稍晚时期的英雄形象，这些都不算新鲜事。诸如此类的事例肯定会对吉奥维奥有所影响，就像他也曾受到自古以来所记载的其他形象的影响一样。尽管如此，其藏品仍然称得上别具一格。

吉奥维奥的藏品并未循规蹈矩地遵循什么预定方案。他特别指出，自己可没有能力得到那么多他想要的肖像（如古瓦里诺［Guarino］、波里多·维吉尔［Polydore Vergil］、锐赫林［Reuchlin］等人物[53]），这似乎可以证明一点，即和他的竞争对手及模仿者不同，他并不想削足适履以匹配自己的想象，或干脆按照文学作品去捏造人物形象。正好相反——吉奥维奥对托斯卡尼大公说，他想告诉世人这些肖



图26　弗朗切斯科·达·圣加洛，保罗·吉奥维奥纪念章

45 像都是“真实的，是如实取材于原貌，我将提供必要的证据，介绍每张图从何处复制而来，如果有人想确认，那他完全可以自己去看原作”[54]。吉奥维奥称，除了极少几件根据活人制作的作品外，他所收藏的肖像都是存世图像的复制品。不过这些图像的种类却异常丰富，其中包括钱币和纪念章，素描、木刻和绘画，细密画、布面油画或湿壁画，还有木头与大理石雕塑，都是胸像或立像。每一幅肖像都源于这些材料，上面题写像主的姓名，而且还强行统一了尺寸标准——尽管这一标准并不太严格。[55]

通过购买、委托订制（主要是摹图人员，极少有艺术名家）、向朋友索要等方式，吉奥维奥得到了很多肖像。数量越多，野心也就越大：他写道，自己全神贯注，真是“挥金如土，迹类疯癫”[56]。后来，他对活人越来越关注，逐渐改变了收藏的初衷，内容也不再仅仅是文学名人。现在，他决心要得到统治者和战争英雄——特别是苏丹［Sultans］及其随从的画像。这一愿望成功实现了，最初，大约在1535年，他得到了一套“贵族图赏”［concorso nobile］，其主人公都是土耳其宫廷要角（可能绘于意大利，底本是在伊斯坦布尔制作的素描稿），十年之后，他又从弗吉尼奥·奥尔西尼手里买下一个乌木象牙箱子，里面有11幅苏丹细密画像。这些物品由海军元帅海拉丁·“巴巴罗萨”［Grand Admiral Haireddin ‘Barbarossa’］带到马赛，吉奥维奥此前拥有的那一套“图赏”中即有此人画像。这些细密画旋即被复制到油画布上，与其他藏品的标准尺寸相互统一。[57]

1535年，吉奥维奥把他藏于罗马和佛罗伦萨的肖像全都运到科莫家宅。两年之后，他特意在郊外营建了一幢别墅，目的就是准备好充裕的空间悬挂这些作品，此外，他还继承了市政厅房产，并于1543年买下了毗邻的一处宅子，从这些地方他似乎也得到了一些肖像。[58]别墅的建造和装饰，得到了法国国王弗朗索瓦一世、佛罗伦萨的科西莫一世、阿方索·德·阿瓦卢斯［Alfonso d’Avalos］及其他贵族君侯的部分资助，所以他的计划早已在国际上传得沸沸扬扬。整个别墅于1543年彻底竣工，但此前两年就已投入了日常使用。

别墅由两层建筑组成，围绕着庭院四下排开。绝大多数房间都有特定的

主题——声望厅、荣誉厅、塞壬厅［the Sirens］、密涅瓦厅［Minerva］、墨丘利厅［Mercury］及其他一些以异教神祇命名的厅——同时还装饰有相应的壁画。[59] 肖像画就（不是特别系统地）分布在这座建筑群里，不过，绝大多数都悬挂于一间带有望湖露台的巨大客厅。这间房子饰有以阿波罗和众缪斯为题材的壁画，当时，吉奥维奥和同时代人曾称此处为"博物馆"［Museum］。在观者眼中，它可真是"妙不可言"。[60]

现在，吉奥维奥的收藏节奏变快了，肖像画的尺寸也越来越大。[61] 每幅画像下面还挂有一小张羊皮纸，上面写有像主的简要生平事迹[62]，作品被大致分为四类，当然，墙面上的排列次序未必完全吻合这些类目。第一类作品都是已经离世、以"富有创作成果"驰名于世的天才；接下来是一些依然健在的人物；艺术家与智者（'faceti'）；最后一类是教皇、国王和船长，都是些和平或战争时期的杰出人物。[63]

46

其实，主人和访客过于关心画中人所流露出的个性、气质，以至于不太关注这些肖像的品质。吉奥维奥还有几幅现实人物画像（或至少也是此类肖像画的副本），作者都是水平不亚于布隆齐诺［Bronzino］或提香的艺术家。不过，藏品中绝大多数都是二流画家复制的作品，他们的名字没有任何历史记录，他们所临摹的原作自身品质也很平庸。从现存画作判断，其整体水平不算太高。

这些肖像（很快赢得了极高声望）的可靠性很不确定。我们知道，如果找不到可靠范本，吉奥维奥也绝不会去编造，而且还有很多关于他不遗余力查证此类材料的记载。他宣称自己那幅汉尼拔画像取材于一件青铜原作，题材是骑着大象的汉尼拔，在1527年大洗劫之前，它曾是伊莎贝拉·德·埃斯特［Isabella d'Este］的藏品[64]，此处，他显然指的是一枚纪念章，上面有男人骑着大象的图案，可能的确是公元前216年前后迦太基人入侵意大利时的作品（图33），墨西拿教堂的正立面有一尊大理石胸像，据说表现的也是汉尼拔，他将二者进行对比，进而确定了这个形象的身份。[65] 有时候他会依赖一些尽人皆知且真实可信的材料——比如乌切洛［Uccello］为约翰·霍克伍德爵士



图27　图29的细部，表现了巴尔托洛梅奥·普拉蒂纳



图28　保罗·吉奥维奥，《著名文学家赞》，巴塞尔，1577年：巴尔托洛梅奥·普拉蒂纳

[Sir John Hawkwood] 在佛罗伦萨大教堂绘制的湿壁画，或梅罗佐·达·弗利 [Melozzo da Forlì] 那幅表现教皇西克斯图斯四世 [Sixtus IV] 任命普拉蒂纳 [Platina] 为图书馆馆长的湿壁画（现藏梵蒂冈，图27、图29）——他从中借鉴了巴尔托洛梅奥·普拉蒂纳（图28）及教皇的侄子皮耶罗·里亚里奥 [Pietro Riario] 这两个人的形象。[66] 有时候，他还会去一些可能会得到满意答案的地点进行探访，比如比萨公墓 [Campo Santo]，希望做出自己的辨认，其可靠程度不一而足。[67] 他也会欣然接受在像主去世很久之后才制作出来的据说是再现死者的"写真"像。他有一幅法利纳塔·德利·乌贝尔蒂 [Farinata degli Uberti] 画像（图31），此人是佛罗伦萨保皇派 [Ghibelline faction] 领袖，活跃于1201至1266年，其形象就是取材于安德烈亚·德尔·卡斯坦诺 [Andrea del Castagno] 绘于15世纪40年代末的名人像湿壁画（图30、图32）。[68] 我们随时都可以质疑：在历史人物死后制作出的形象，包括那些由吉奥维奥的朋友和同时代人——如拉斐尔及其追随者在梵蒂冈的湿壁画中所



图29 梅罗佐·达·弗利,《教皇西克斯图斯四世和他的四个侄子,以及跪地的图书馆馆长巴尔托洛梅奥·普拉蒂纳》,1480年,从湿壁画转换成布面油画(梵蒂冈,绘画馆)

描绘的形象,本身可能就是取材于真实的钱币和纪念章。[69] 纪念章的权威性当然举足轻重,而且还可以抵消对历史编年的顾虑,在吉奥维奥的博物馆中,那幅阿提拉[Attila]画像即取材于一枚15世纪制作的纪念章(那上面的阿提拉头上长角、耳朵细长)。[70]



图30 图32细部



图31 保罗·吉奥维奥，《著名战争英雄赞》，巴塞尔，1575年：法利纳塔·德利·乌贝尔蒂

在其藏品中，相比那些统治者，他对文学家肖像则会含糊其辞，但他经常会指明像主的葬址。[71] 在此过程中，他还经常拿文献材料和视觉材料进行对比，从而判定某些名人的大致容貌。他勤奋研究，绝不凭空捏造人物相貌，但他肯定很清楚，许多肖像其实并不准确，只不过是为了吻合人们对像主生平事迹的印象而制作的图像。关于这些肖像，恐怕所有同时代人都不会像他那样谨小慎微。

48

科莫的博物馆同时在阿尔卑斯山南北引起了巨大关注，其藏品被人复制，接着有人又根据这些复制品再进行复制，以满足那些对吉奥维奥的成就艳羡不已的藏家们的要求，鲁耶很可能就是通过此类第二手或第三手渠道获得了那幅海军元帅海拉丁·“巴巴罗萨”的肖像。[72] 在制作铜版画时，吉奥维奥力求所有肖像，或至少那些著名武士的肖像都要略大于古代纪念章，如果可能还要上色：这样一本书，他认为应该比自古以来所有著作更加引





图33 四德拉克马银币，新迦太基城，公元前3世纪（剑桥，菲茨威廉博物馆）：骑象的男人——文艺复兴时期被认为表现的是汉尼拔

图32 安德烈亚·德尔·卡斯坦诺，《法利纳塔·德利·乌贝尔蒂》，1449年，从湿壁画转换成石膏基底彩画（佛罗伦萨，圣阿波罗尼亚教堂）

人入胜。[73] 吉奥维奥为米兰的维斯康蒂［Visconti］统治者们制作了彩色素描，由若弗鲁瓦·托里［Geoffroy Tory］制成铜版画，再配上自己写的颂词，于1549年在巴黎出版。[74] 不过在其有生之年（除了为那些要人提供绘画副本），他仅仅复制了少数几幅余下的肖像。[75]

直到1575和1577年，在吉奥维奥去世大约25年之后，他的一部藏画选集才开始真正广为人知。此事发起者是皮耶罗·佩纳［Pietro Perna］，一位来自卢卡的清教徒，后来定居巴塞尔，并在当地开设了一家颇为重要的传播人文主义者文典的印书馆。[76] 佩纳对吉奥维奥极为仰慕，大约在1570年他决心复制吉奥维奥的旧藏肖像，当时，这些画作前途未卜。[77] 他派托比亚斯·施蒂默［Tobias Stimmer］为这些肖像制作了素描稿，然后刻印成木版画。这些插图被印成了两卷对开本，还配有吉奥维奥的颂词——多年之前，吉奥维奥留下了这些颂词，但当时并未配图，这一点他一直感到遗憾。[78] 佩

纳的第一卷含有128位统治者像（原有150位），第二卷含62位文学家像（原有200位）。[79] 不久之后，此书的改编和再版本又陆续问世（有时还有此前未发表过的插图）[80]，不过，佩纳本人却对吉奥维奥旧藏艺术家肖像丝毫不感兴趣：随后我们会看到，他可能觉得已经没有必要再收录这些艺术家肖像了。事实证明，他这些书是那个世纪最有影响，也最容易产生误导的著作之一。

施蒂默有些插图很漂亮，看上去不太像吉奥维奥藏画的可靠摹本，偶尔，为了表现他想选用的某幅肖像，他还会求助一些截然不同的材料，但这都不是大问题。[81] 施蒂默的艺术风格特色太过明显，他清除了原来藏品所特有的那种含糊不清、平淡无奇的东西，同时也损害了旧藏中罕见的独一无二的杰作，恐怕这才是真正的问题所在。这些卷册与吉奥维奥的出版物神似而形不似。所以，也难怪历史学家会一直垂青这套图册，比如布克哈特，他对意大利文艺复兴的构想基本上就是以一系列杰出人物的光辉事迹为出发点。

50

在这套图册中，我们可以看到一系列齐胸人物肖像，活灵活现、美轮美奂，不过每幅肖像都封闭在同样比例的方形外框中，外框堂皇华美、纤毫毕现，人物肖像简直都快被周遭这些奢华之物湮没了。而且这些外框的装饰母题很有限，运用得也很随意，与框内伟人的性格几乎毫无关系：在凸起的带状饰条的最上方，一侧是袒胸红番印第安女人，手持弓和砍下的人头，另一侧是皇家武士，他们彼此对视，根本不理会画框里的人物。结果，亚历山大大帝、西皮奥［Scipio］、巴尔托洛梅奥·克莱奥尼［Bartolomeo Colleoni］、土耳其的阿木拉［Amurath］皇帝、朱利亚诺·德·美第奇［Giuliano de Medici］、弗拉维奥·比翁多、拜占庭学者雅诺什·阿吉罗普洛斯［Janos Argyropoulos］，还有其他诸多在历史和文学上享有大名的人物只能被呆板地圈在里面——纹样化的野兽在相互扑咬，半裸的东方奴隶在英雄的脚下痛苦挣扎，顶着头盔但几乎全裸的人物扭转着柔韧的身躯，形成一条条优美的曲线，由于中间隔着花环，他们正竭力要把手拉在一起。在这里面，我们看到了汉尼拔大帝，不过很奇怪，施蒂默给他画了一匹马而不是大象（图34），而且汉尼拔和撒拉丁［Saladin］似乎都成了一个和旧日显赫声名无关的平庸之辈。



图34 保罗·吉奥维奥，《著名战争英雄赞》，巴塞尔，1575年：汉尼拔

显然，吉奥维奥的收藏激发了那些年一个更有独创性、更雄心勃勃的计划，即复制一套令人信服的、生活在远早于传记作者的年代的人物肖像。乔治·瓦萨里［Giorgio Vasari］是吉奥维奥的朋友和门客［protégé］，据他所言，他那部《意大利最著名建筑家、画家、雕塑家传记》［*Lives of the Most Excellent Italian Architects, Painters and Sculptors*］就是在他俩讨论了位于博尔戈·维科［Borgo Vico］的名人博物馆之后，在吉奥维奥的建议下才写成的[82]，并且在1568年第二版中，瓦萨里为每位艺术家的生平增加了一幅肖像。有理由假设，他很可能在某种程度上采用了吉奥维奥搜集的肖像，当时吉奥维奥已经过世。如果真是这样，佩纳自然也就不会在自己准备晚几年出版的那部吉奥维奥博物馆肖像画图集中收录这些作品了。[83] 瓦萨里也是用吉奥维奥的某些方法去获取那些原始资料。[84] 比如说，他会根据那些或可（吻合文献记载、铭文或地方传统的）称为自画像的或当时绘制的肖像制作副本。有时候，他还坚称自己可以在一些历史和宗教题材场景中找出艺术家的形象，因为他会把它们与像主后人收藏的绘画或石膏像中的形象进行比对。其实真实情况并非总是如此，但对历史研究而言这一说法却意味深长。瓦萨里在《名人传》中选配的人物插图其实非常重要，一方面，是因为他们都是生活在古代之后的非皇室人物；另一方

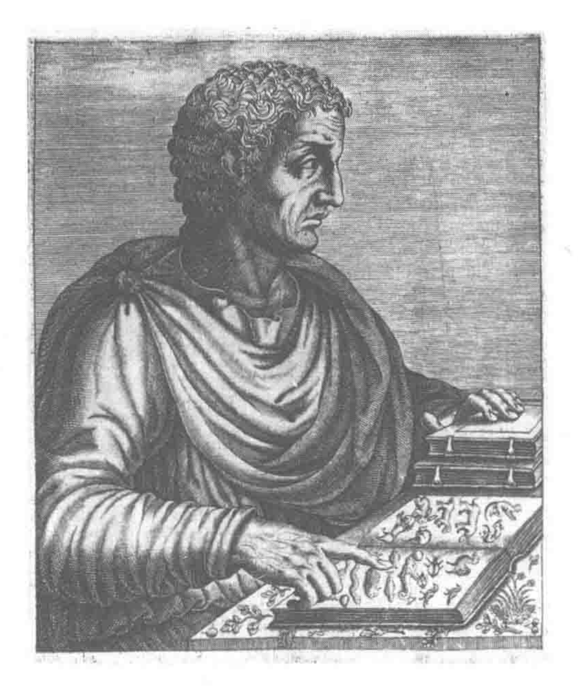
51

面，他们并不假装取材于纪念章。

鲁耶、保罗·吉奥维奥前后相继，收藏了数量庞大的绘画和铜版画肖像，而安德烈·特韦［André Thevet］于1584年出版的《名人像传》［*Pourtraits et vies des hommes illustres*］更是值得一提，作者在书中亲口讲述了他是如何编辑这本书的，这就让我们充分了解了相关信息。[85] 特韦（他一直想批评吉奥维奥不够准确）声称，为了寻找从古至今整部历史中数量惊人的真实可信的名人肖像，他可是费尽了周折，而且如果无法找到如实的形象，那他也会留下空白的边框。他一生起伏跌宕，年过八旬辞世，死后一年，他那本倾注了30年心血的著作出版问世。他是法国国王的天文官［cosmographer］，足迹遍布意大利、希腊、君士坦丁堡、叙利亚和埃及。此外，他还到过西班牙和南美洲，为其图集搜集肖像，这些人物相貌怪异但服装异常准确，既取材于现实生活，也得益于他收藏的阿兹特克手抄本。[86] 他的朋友中有拉伯雷［Rabelais］、龙萨［Ronsard］和杜·贝莱［Du Bellay］，还有杜·舒勒（他曾送过特韦一些自己在东方收集的纪念章）[87]，而且，他似乎还接触过法国所有最重要的私人藏品，在这些藏品中，他找到了很多肖像的出处：当然有钱币和纪念章，同时还有一些家族肖像，其中最重要的是凯瑟琳·德·美第奇皇太后收藏的一批由弗朗索瓦·克鲁埃［François Clouet］绘制的素描，他长时间流连于教堂和各类宗教机构，绘制墓碑上的人像及泥金手抄本中的肖像，还临摹了一幅挂毯上的肖像——尽管看上去这些材料都是按统一的长方形格式复制而成。其在法国各地的朋友给他寄来了更多材料，如某位在摩洛哥生活了40年的旧日战俘所提供的一幅阿拉伯统治者肖像，再如从奥尔良某幢纪念碑上复制的圣女贞德像。为这些插图，他还配上了相关人物传记。

52

特韦的多位敌手和批评者——其中包括历史学家雅克-奥古斯特·德·图［Jacques-Auguste de Thou］——指责他不诚实、虚浮、无知，而且轻信。不过，他的肖像画收藏确实气象万千，和前人相比其材料类型更为丰富，也更准确，所囊括的历史形象罕有其匹，其中还有一些令人咋舌的形象，比如那幅小普林尼正在撰写他那本（插图丰富的）《博物志》［*Natural*



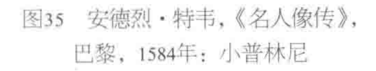


图35　安德烈·特韦，《名人像传》，
巴黎，1584年：小普林尼

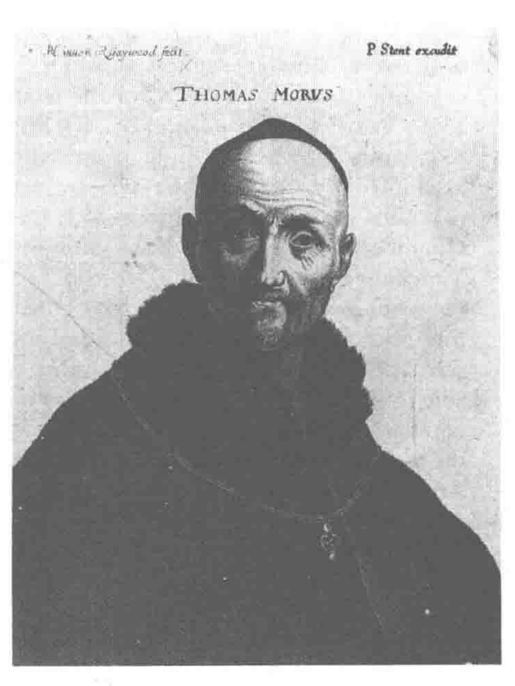


图36　彼得·斯滕特，《托马斯·莫尔》

History］的肖像（图35），就是复制于“我在西西里见到并带回来的肖像，它和我在克里特见到的那一件几乎一模一样”[88]。

在整个17世纪，欧洲大部分国家的出版机构均大量印行了铜版肖像画藏品，这些肖像说不上有什么可靠的同时代纪念章做支撑，里面都是些古今国王、枢机主教、战士、政客、诗人和科学家的形象，如饥似渴的大众，他们对更早历史时代的印象显然就来自于这类插图。有时候一眼就可以看出这些插图的资料来源。由提香、波尔伯斯［Pourbus］、凡·代克创作的著名宫廷肖像画被人们用来用去，版式也多种多样，编辑提不提原作也都很随意。不过要想判断一幅所谓的真实画像是否准确，那可就不太容易了。造假的机会很多，而且可以被肆无忌惮地滥用。1640年，伦敦出版商彼得·斯滕特［Peter Stent］就选用了伦勃朗几年前刚刚创作完成的铜版画（据说表现的是他自己的父亲），并以此作为托马斯·莫尔［Thomas More］的肖像（图36），

53



图37 《祷告历书及法国国王像》,
（1600年）：法拉蒙



图38 《法国国王著名事迹简明编年史》，
威尼斯，1588年：法拉蒙

其相貌与尽人皆知的、出自霍尔拜因之手的各种版本的莫尔肖像没有半点儿相似之处，甚至和他的纪念章都对不上号。[89]

斯滕特真是不择手段——或天真到了极点。如果插图表现的是远古时期的肖像，那么出版商的虚构之处就更难查验了，他们制作的图像究竟是有意欺骗，还是（基于文献材料）为了唤起对一个未知世界的整体印象，这也是一言难尽。16、17世纪曾出版过许多纪念章肖像，内容从法拉蒙［Pharamond］一直到当今法国国王，用以强调这个王朝的古老和前后相续，那么今天的读者会从中看出什么呢？时代越近，肖像越容易辨认，即使用现在的眼光看，其材料也没有太大问题。但法拉蒙——这位据说5世纪时在位

的君王，又会是什么样子呢？我们知道后世肖像大多取材于15、16世纪的木版画[90]，但当时的艺术家是完全凭借个人想象，是依据他所认定的原始材料，还是仅仅记录了一个真实可信的传统，这往往很难加以认定。尽管当年的雅克·德·彼埃［Jacques de Bie］谨慎而又克制，没有提供法拉蒙的肖像[91]，但可以肯定的是，到了17世纪初我们至少可以找出两幅（甚至更多）这位国王的画像，它们天差地别，任何对法国史感兴趣的读者肯定会被弄得晕头转向。难道他们的国王竟那样愁眉苦脸吗？脸皮紧裹着颧骨，微微有点哈布斯堡式下巴［Habsburg jaw］，上面布满淡淡的胡楂，难道他真的头戴东方头巾帽，后面还松松垮垮地挂着一顶小小皇冠吗（图37）？[92]或者，他真的面容刚毅、须发浓密？真的大耳暴眼，全身披挂着一套华丽铠甲，上面还饰有繁缛的阿拉伯纹样（图38）？[93]在此类肖像中，可能会有某一幅远迈群伦、脱颖而出，通过不断重复而产生某种权威性。但这种事并未摊到法拉蒙头上，因为直到17世纪末，这幅"羞涩"的国王形象仍然在不断传播（图39）[94]，而在几乎同一时期的其他出版物中，你还会看到一个全新的国王。长头巾、髭须和粗糙的铁质王冠都消失了，取而代之的是另一个王冠，尽管依旧简单，但却饰有雅致的珠宝；现在，厚密的头发盖住了国王的双耳，飘飘洒洒几乎一直垂到脖子那儿；至少对现代观者而言，其双眼似乎略带一丝伤感，嘴唇好像还挂着淡淡的笑意（图40）。[95]

严肃认真的学者——比如皮雷斯克——显然很清楚，要想得到这些国王——哪怕在位时间远远晚于法拉蒙——的真实记录，那也是异常困难。[96]我们完全可以质疑：用上述方式评论那些国王简直就是年代误置［anachronistic］，其实这类图像只不过是在暗示遥远而蛮荒时代的流行样式，因而不可避免反映了不同时代、不同地区、不同艺术家的想象力；同理，如果猜测当时某些绘画中出现的某位亚历山大大帝、某位西皮奥、某位恺撒为什么不能和埃涅·维科或鲁耶编纂的纪念章图册中的"肖像"吻合，那么这也是年代误置。而且问题也没有这么简单，因为在17世纪，人们就已充分认识到历史肖像画和叙事性绘画所遵循的制作原则迥然有别。[97]从这些花样百

54



图39 《法国国王，其生平、统治及去世》，纽伦堡，1671年：法拉蒙



图40 尼古拉斯·德·拉梅森，《法国帝王像》，巴黎，1679年：法拉蒙

出的出版物文字可以看出，此类历史肖像画的服务对象，和那些如饥似渴地阅读弗朗索瓦·德·梅泽雷［Mézeray］那部插图丰富的《法拉蒙以来的法国史》［*Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant*］的人差不多是同一类型，是同一群受过教育的公众。梅泽雷这部书出版于1643和1651年之间，在法拉蒙肖像应该出现的位置，他留下了一处带有涡卷纹饰的空白，并在下方写下了一段文句：

> 白雪皑皑，我王开国，
>
> 恨未能见，天地其德。

所能见者，遗爱卓特，

虎士与法，始为相得。[98]

［Tu ne vois icy la naturelle Image

De ce Roy, qui fonda l'Empire des François

Mais tu peux voir par tout qu'il eust cet avantage

D'avoir joint le premier les Armes et les Loix.］

没过多久，除了肖像，就连法拉蒙其他方面的信息也都成了谜团。1713年皮尔·丹尼尔［Père Daniel］——继梅泽雷之后最出色的法国历史学家——就明确表示，这位君主除了名字之外，其余都不为人知。[99] 然而半个多世纪之后，1778年，他的肖像又在法国历史上出现了，而这一次，他和前文提到的所有形象都截然不同。[100] 55

这个稍显神秘的法拉蒙形象自然引出了一些极为特殊的问题。在17世纪出版的图册中，绝大多数历史肖像所采用的材料明显要比研究最早法国国王时所能运用的材料更真实可靠；如果这类材料并不真实，那么人们就会耗费心机制造令人信服的关于往昔的错觉，比如在服装、身型、姿势和风格惯例上大做文章。小让-弗朗索瓦［Jean-François Le Petit］的《荷兰等国古今编年史长编》［*La Grande Chronique ancienne et modern de Hollande...*］[101] 于1601年出版于多德雷赫特［Dordrecht］，其插图画家是克里斯托弗尔·凡·策马［Christoffel van Sichem］，很明显，为了制作荷兰早期宫廷人物铜版画像（图41），他曾仔细查看了15世纪弗莱芒彩色玻璃窗（甚至还有挂毯）。在那些浮华矫饰的风格化的手法出现之前，此类形象已经沿用了好几个世纪，他的灵感主要来自于此，而且观众也容易接受它们。 56

不过有时候，这些材料本身也需要进行新的组合。为了荣耀费拉拉的埃斯特统治者［Este rulers］，在1640至1646之间，这座城市至少发行了三部插图本读物——当时，此城被纳入教皇国［papal state］已近一个半世纪。[102] 关于“埃斯特宫廷的英雄们”，弗朗切斯科·贝尔尼［Francesco Berni］计



图41 小让-弗朗索瓦，《荷兰等国古今编年史长编》，多德雷赫特，1601年："蒂埃里，863年，荷兰和泽兰的第一位伯爵，在位40年"



图42 艾蒂安·塔布洛，《瓦卢瓦宫廷最后四位勃艮第公爵肖像》，巴黎，1587年：菲利普二世

划要写24篇"回忆录"，其中第一批5篇于1640年面世，由于未能一次出齐，作者还为此颇感愧疚。每篇回忆录（约有10页）都配有统治者半身像，还有8行诗句赞美他或她的英雄品格（图43）。第二年，出版商卡塔里诺·多伊诺［Cattarino Doino］又出了一部极为简短的版本，其中包含13幅插图，两人一组，共有26位家族成员，同时还有安东尼奥·卡里奥拉［Antonio Cariola］（图44）撰写的简短的传记提要。这两套肖像版式迥异，有些人物还倒换了位

置，并做了一些修改，尽管如此，还是明显可以看出它们都来源于同一份材料（其中只有一处古里古怪，是个例外[103]）。在一段意义含糊不清的开场白中，多伊诺解释说，他已经着手为1641年那一本（即将出版的第二本）准备插图了，已经开始重续贝尔尼那部未竟之作，并最终回到了贝尔尼的起点，还邀请了卡里奥拉来撰写文本。到了1646年，另外一个版本又出现了，其中部分插图和多伊诺五年前出版的内容极为接近，另一些则完全不同。不过，其中绝大多数文本都是出自保罗·吉奥维奥极为仰慕的历史学家——一个多世纪之前的贾斯帕罗·萨尔迪［Gasparo Sardi］的手笔。[104]

57

插图中的统治者可以追溯到10世纪末，在1641和1646年的版本中，成对出现的人物都是兄弟、堂兄弟或夫妻，均呈站姿。有时面朝观众，有时彼此



图43 弗朗切斯科·贝尔尼，《威尼斯共和国埃斯特城堡中的英雄》，费拉拉，1640年：费拉拉侯爵阿梅里科一世



图44 安东尼奥·卡里奥拉，《费拉拉埃斯特家族领袖系列肖像》，费拉拉，1641年：费拉拉侯爵阿梅里科一世和泰巴尔多一世



图45　皮尔罗·利戈里奥，素描（钢笔、黑色粉笔，施以棕色水彩），为插图本埃斯特家族族谱而作（牛津，阿什莫林博物馆）

对视，有时亲密无间，有时又互不关心，好像对方根本就不存在。虽然其姿势含义不明，且不够连贯统一，但他们的服装却很有讲究。家族的容貌在一代又一代人之间传递，显然，艺术家肯定接受过指令，要强调血统和朝代延续之间不可分割的关联。不过在艺术家的笔下，有些形象满脸胡须，有些则剃得精光，或用其他类似手法进行了艺术处理，这样做是为了区分不同的时代，而且在整体统一的前提下，还可以保留一些早期艺术风格的痕迹：波尔索·德·埃斯特［Borso d'Este］就明显让人想起了这位公爵在15世纪颇为常见的肖像。所以有理由相信，17世纪的读者会认为所有这些形象都是可靠的历史肖像。

实际上，我们知道所有这三个版本中的铜版画都是取材于画有200位埃斯特家族成员形象的大型湿壁画，这些壁画绘于费拉拉城堡的庭院，由多位当地艺术家于1577年完成。[105] 这些素描本身很可能是以皮尔罗·利戈里奥的样本创作而成（图45）。在17世纪，这些铜版画家肯定看到过这些素描，也见过这些湿壁画。不过，利戈里奥并未像此书后来所要求的那样，仅仅绘制了埃斯特统治者的肖像，他还画出了家族中其他著名人物的形象。所以，铜版画

家们得小心翼翼地进行拣选，时不时还得把成对的人物拆开，并重新调整身形。在贝尔尼1640年那个版本中，我们看到的就是胸像，而在另外两个版本中，统治者们都是立像——尽管其膝盖以下的部分都被裁掉，而且利戈里奥笔下的建筑背景也被去除了。

继埃内亚·维科之后，利戈里奥开始以公爵古物学家的身份效力于费拉拉的阿方索二世［Alfonso II］（正是他委托订制了湿壁画），他最出名的事就是以钢笔和墨水重构了古罗马的地形地貌及消失的古迹。现在，他要解释的却是一个很不熟悉的领域，而且还要给人一种真实可信的感觉，他应该和那些宫廷牒谱学者有过合作，后者可以为他提供中世纪手稿，以及15世纪的纪念章和壁画——当然，他也画过一些更为怪异的服装，可能是为了更有日耳曼色彩，以便强化埃斯特家族所强调的王朝正统，这也是他非常感兴趣的问题。[106]

59

对公爵的侍臣，还有那些身居费拉拉和埃斯特王朝新都——摩德纳的读者而言，虽然他们极有可能并不熟悉利戈里奥的素描稿，但可能都会看出弗朗切斯科·贝尔尼、安东尼奥·卡里奥拉、贾斯帕罗·萨尔迪著作中的插图与70年前绘于费拉拉城堡庭院里的湿壁画的联系。甚至他们还知道，这些湿壁画本身在某种程度上也是受更早（更具有罗马特征的）作品的启发，而且这些作品或许就是早期埃斯特家族的传统肖像，即便不够准确。[107] 可是对费拉拉城外的人来讲，他们可就无缘知晓在这么一长串纪念性图像背后的意识形态上的微妙含义了。在他们看来，这三本书上的插图可能就是真实肖像。

在16和17世纪，许多出版商都印行过华丽且明显别出心裁的肖像画集，他们竭力声称自己刻意追求细节，说为了复制真实可信的画像，他们研究了“印章、古迹、雕像、绘画和书籍”，“那可是经过千辛万苦、费尽了周折和钱财”[108]，这些材料有时候零零散散：弗朗索瓦·杜切斯尼［François Duchesne］有一本书专门研究“所有出生于法国的枢机主教的历史”，在提到其中某幅插图时，他就写道：“已故的卡穆萨先生［M. Camusat］送给我这件

肖像素描，他生前是特鲁瓦［Troyes］、圣彼埃尔［Saint-Pierre］（天主教）礼拜堂的圣徒［canon］，是一位饱学之士”[109]，不过最早在1570年，某些作者就已经开始强调在复制肖像时一定要尽量指明部分或全部作品的下落。

在所有此类事例中，我们可以举一个令人印象最深、最早也最细微的例子。艾蒂安·塔布洛［Etienne Tabourot］，人们记住他主要是因为其谐趣诗，其实他在学术上也颇有建树，1587年，他还出版过一本以《瓦卢瓦宫廷最后四位勃艮第公爵肖像》［les Pourtraits des quatre derniers Ducs de Bourgogne de la Royale Maison de Valois］为题的12开本著作。[110] 他在书中解释说，公爵们那些不计其数的肖像是如此“畸形丑陋、比例失调”［difformes et disproportionnez］，看起来就像些庄稼汉。因此，塔布洛向前迈出了非同凡响的一步，他聘请了艺术家尼古拉斯·德霍伊［Nicholas d'Hoey］为几幅绝对可靠的肖像制作了副本，然后再刻成铜版画（而这种做法，直到几代人之后才开始流行）。他还逐一列出了所复制图像的资料来源。在处理菲利普二世［Philip the Bold］肖像时（图42），他指导艺术家参考了第戎郊外尚莫尔修道院这位君侯陵墓上“凿刻清晰”［très-ingénieusement elabourée］的大理石雕像，以及悬挂在高位祭坛上方的一幅平淡无奇的画像，并将两者合二为一。在处理“无畏的约翰”［John the Fearless］肖像时，他也采用了相同的方法。在讨论其他两位公爵的形象时，他也同样精到准确，并且指出有一尊精美的“尚武者查理”［Charles le Guerrier］木雕像于1575年毁于胡格诺派教徒之手，但他所用的许多原型依然存世，可以比对。显然，他的肖像都是精心复制之作。

60

四 相面术

我们所看到的这类资料汇编对历史学家很有价值，这一点已得到充分肯定。1699年，罗歇·德·皮勒［Roger de Piles］宣称，就那些对历史感兴趣的人而言，在所有铜版画中最有价值的乃是“一个国家的统治者和继位的王子与公主肖像，是那些在国家、教会、军队或地方政府占据高位的人；是各行

各业的佼佼者，是那些在历史事件中起过某些作用的个体。这些肖像还会配有数行文字，点明人物的性格、地位、非凡的事迹以及离世的时间”[111]。

但是，为什么在意历史的人恰恰会对这类肖像感兴趣呢？罗歇·德·皮勒和其他许多相同腔调的理论家并未做任何解释，他们只是循规蹈矩、老生常谈，认为伟人肖像和当时传记文学中司空见惯的各种颂词一样，不过是在召唤他们的美德，并激励后人加以仿效。从某种程度上讲，能否准确刻画出真实相貌其实无关紧要，因为历史上（正如前文所述）存世的肖像其实寥寥无几。所有配有文字传记的肖像类出版物，其最大问题可能是文本与图像之间没有任何关联。几乎没有一位传记作者会提到画像，更别说从中得出什么推断了。只有在极个别的情况下，为了表达一个约定俗成的看法，他才会隐约论及某些陈腐得快要被人遗忘的相面术（正如其现代追随者所运用的泛弗洛伊德理论）。所以，当弗朗切斯科·桑索维诺写到自己于1565年为奥尔西尼家族史添加的系列肖像时，他说：“在这些杰出人物的画像中，我们肯定会注意到奥尔西尼王朝的伟大和尊贵就体现在五官与脸型上，这些人精力充沛、勇武雄强，所以都长着宽阔的前额，绝大多数人都长了一张大嘴，这意味着口若悬河，也是真正的皇族相貌。就算除了肖像之外我们对这些人一无所知，那我们也相信他们肯定继承了高贵的血统，因为我们从面相上即可得出结论（面相可以真实地流露想法），看出其高贵出身和远大抱负。”[112]

早期钱币学家当然知道某些罗马皇帝其实非常恶毒，他们的钱币不过是对其德行进行谄媚。但学者们却从未通过钱币上所见的肖像去寻找谄媚的证据；如果要找证据的话，（在绝大多数情况下，钱币中的图像被处理成基本上与生活无关），他们也倾向于在钱币含有寓意的背面去寻找——背面图案表现了皇帝所拥有各种美德，并且和诸神相提并论。[113]

杜·舒勒曾向前迈出过一小步，并简要地提到：在我们所知道的帝王生活和他们用于自我记录的图像之间，相关的证据可能会彼此冲突[114]——不过，如果真要对这种矛盾做过一番透彻研究，恐怕连他自己和同侪钱币学家们的结论也都要大打折扣了。他以塞普蒂米乌斯·塞维鲁［Septimius

61

Severus ］为例，阐释了受压迫的罗马民众对皇帝所做的古怪谄媚。他指出，尽管塞维鲁（除了别的毛病之外）还“特别野蛮、嗜血”，但“他却从元老院——更多是出于恐惧和谄媚，而非景仰其美德和优点——得到了以往颁发给好皇帝的所有头衔”。杜·舒勒复制过一枚这位皇帝的钱币，尽管在钱币正面他看上去的确很残忍，但在钱币背面（铭文为SPQR OPTIMO PRINCIPI［意为元老院和罗马人民向至高的元首致敬］），他却庄严地骑在马背上。正面图像和铭文形成了强烈反差，而他并未从中得出什么结论。很明显，关于献给这位皇帝及其他一些人的谄媚之举，他所做的评论基本上都是来自文献，而非图像资料。

正如前文所示，尽管弗尔维奥·奥尔西尼为肖像画的比较研究打下了基础——他会依据不同的样品，为同一人物复制好几幅画像，但他并未从中得出任何结论，以点明主人公的性格或生活方式。最多他只是指出，在法尔内塞枢机主教收藏的一枚红玉髓上所见的马克·安东尼肖像（这是在和许多金、银、铜质钱币做过比较后做出的判断）证实了普鲁塔克的说法，即少年时代的安东尼“外貌漂亮，和蔼可亲”[115]。

1586年，传记作家、历史学家和收藏家开始注意到了这种可能性，他们认为要想在更大范围内用肖像去解释人物性格，就不能再像以前一直流行的做法那样遮遮掩掩、谨小慎微了。就在这一年，那不勒斯的乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔［Giovanni Battista della Porta of Naples］的《人类面相学》［*De Humana Physiognomonia*］出版（图46）——这是拉丁语、法语、意大利语和其他语言众多的版本中的第一版。自古代起，有关面相的思考就层出不穷，但是德拉·波尔塔却一枝独秀（他对这一领域内绝大多数先驱性著作极为挑剔），并让所有前辈黯然失色——尽管他对这一话题的许多贡献都得益于早期资料。很早以前，德拉·波尔塔就以诗人、学者、剧本作家，以及医药、农学权威的身份驰名于世，同时还是一位擅长准确破译神秘知识的密码专家，这本书的成功部分原因也要归功于此；[116] 但此书还配有内容丰富——且稀奇

古怪——的插图，这也是它备受欢迎的一个重要原因。书中很多肖像看上去非常眼熟，因为它们恰恰取材或改编自本章已经讨论过的图像资料集——佩纳出版的保罗·吉奥维奥博物馆藏品就是此书极为倚重的资料。



图46　乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔，《人类面相学》，维克·艾库塞，1586年：有作者肖像的卷首插画

德拉·波尔塔想要阐明：通过分析人类相貌和那些与之绝似的动物之间的共同点，就可以充分解释人类的性格，因为所有动物的相貌特征都是由天性决定。[117] 因此，他在书中配上了“专门为此饲养在家里的”驴、猴子、狮子、狗和变色龙的铜版画插图[118]，以及其他各种动物图像，它们和名人肖像一起排列。这些名人肖像主要取材于德拉·波尔塔的叔叔和他的哥哥乔万·文森佐［Giovan Vincenzo］收集的半身像与纪念章。其中乔万·文森佐尤其值得一提，除了弗尔维奥·奥尔西尼和唐·安东尼奥·奥斯丁之外，他在古物研究上的造诣几乎无人能及。[119] 兄弟俩一起住在托莱多附近一处繁华街区的大宅里。大约是1603年，乔万·文森佐过世，于是乔瓦尼·巴蒂斯塔腾出了其中两个房间，兼做书房和博物

62

Della Fisonomia dell'Huomo

Vedasi nella sottogiacente figura l'imagine del Duca Valentino, e del Tamerlano, considera gl'occhi caui, e piccioli.



图47 乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔，《人类面相学》，帕多瓦，1622年：切萨雷·波吉亚和帖木儿

Della Fisonomia dell'Huomo

Contempla l'essempio dell'episcino sopra il naso del Can mastino, con l'imagine d'Azzolino tiranno di Padoua.



图48 乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔，《人类面相学》，帕多瓦，1622年：帕多瓦暴君埃泽里诺

馆。[120] 他于1615年去世，在身后遗留的诸多藏品中（其他物品如一个观象仪、许多古代花瓶和成套个人著作），还有5尊完整的半身肖像、17尊放置在壁龛中的头像——其中有亚历山大大帝、西塞罗和奥古斯都——以及某个房间四周壁架上摆放的33件小型人像和头像。所有这些都是大理石材质。墙上挂有42幅西班牙国王及各种圣徒肖像（尺寸格式明显相同），还有包括伽利略在内的几位当代名人肖像，以及一套保存在一张大胡桃木桌子里的纪念章。[121]

63

德拉·波尔塔所选取的人物原型并不总是很好辨认，有时候为了让人物和与之相比较的动物相互一致，他还会对人物形象做大幅度调整。通常他和吉奥维奥所选用的显然都是一些广泛流传的图像。不过，德拉·波尔塔在许多关于面相的论文中所选用的肖像，比如帖木儿［Tamerlane］（图47）、14世纪的暴君埃泽里诺［Ezzelino］（其形象是和猎狗





图49　保罗·吉奥维奥，《著名战争英雄赞》，巴塞尔，1575年：帖木儿



图50　保罗·吉奥维奥，《著名战争英雄赞》，巴塞尔，1575年：帕多瓦暴君埃泽里诺

做比较，图48）、切萨雷·波吉亚［Cesare Borgia］、长着丑陋长鼻子的安杰洛·波利齐亚诺［Angelo Poliziano］（被比作一头犀牛）和皮科·德拉·米兰多拉［Pico della Mirandola］肖像，这些似乎都取材于随处可见的乔瓦尼的著作中的插图（图49、图50）。[122]

德拉·波尔塔出版的历史人物肖像似乎没有一例与当时人们所接受的人物性格相冲突：在画中，正直的人绝不会长着一双虚伪的切萨雷·波吉亚式的小眼睛；恶人也绝不会生出年轻的皮科·德拉·米兰多拉那样的漂亮脸庞——在不少地方，后者一直被用作纯洁和驯良的典范（图51）。如果某个相貌和相关记载中的性格不吻合，那就需要重新对相貌进行解释，使之符合传统看法。在本书稍后章节中，我们还将重点讨论马可·奥勒留的妻子福斯蒂娜皇后［Empress Faustina］。在德拉·波尔塔的书中，福斯蒂娜皇后与梅萨利娜的肖像（图52）并排出现。两个女人侧面相对——你难免 64

Della Fisonomia dell'Huomo

Mira la dignissima faccia del Pico Mirandolano.



图51　乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔，《人类面相学》，帕多瓦，1622年：皮科·德拉·米兰多拉

Della Fisonomia dell'Huomo

Nella di sotto tauoletta è il ritratto di Messalina, e Faustina Auguste vero, cauato dalle medaglie di bronzo, argento, e statue loro dal Museo del Signor Giouan Vincenzo della Porta mio fratello.



图52　乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔，《人类面相学》，帕多瓦，1622年：梅萨利娜和福斯蒂娜

会想，画中人是多么正直和温柔啊。但那瘦削的五官和浓密的头发又暗示出她们的堕落——梅萨利娜的堕落已是人所共知，福斯蒂娜也脱不了干系，“所有历史书都告诉我们，她竟然与角斗士及其他身份低贱的人睡觉”[123]。

书中最后一段话颇为意味深长。德拉·波尔塔认为，仅仅根据面相就能了解人物的性格，他甚至还认为，肖像可以修正阅读历史时得来的印象。不过在这些问题上，其见解并不比同时代人高明多少。对他来说，文本和书面记载的传统依然至关重要。尽管如此，和16、17世纪所有其他肖像类书籍相比，他的论著依旧极为生动，十分抢眼。我们第一次发现图像竟然也可以起到引导作用，而非仅仅是样板；我们第一次感觉到，借助于德拉·波尔塔提

供的工具，历史学家、传记作家甚至是古物学家——不论结果好坏——还可以进一步拓展各自的研究视野。

但这并没有发生。这一领域危险重重，时不时会和巫术沾上边，他为此还惹了不少麻烦，有人就曾指责德拉·波尔塔为异端邪说，尽管他极力辩解。[124] 事实证明，虽然他的书极有魅力，但也引起了一些尴尬。1683年，当雅各布·斯庞在一篇标题颇有吸引力的文章《纪念章对于面相研究之功用》[De l'utilité des médailles pour l'étude de la physionomie] 中论及这一问题时，态度便显得极为谨慎："我可不想去证明面相学法则正确，那些东西往往都是在骗人。还是让这一行的专家去理会吧。我只想建立一个普遍原则，即自然常常将我们灵魂的肖像画在面孔上。特定的表情和举止总是会反映一个人的脾气，体现一个人的性格。" [125] 斯庞没有再做深究，他下结论说古物学家没有在面相学方面撰写出任何东西：显然如此，面对某些身份不明的肖像时，人们压根不会根据面相与存疑男女主人公的心理特征相是否吻合，来证实或反驳对人物身份的判断。 65

实际上，如斯庞所示，我们在17世纪看到的对知名人物肖像所做的面相分析均微不足道，极为浅显，几乎和德拉·波尔塔的理论没有任何联系。因此，1635年，当法国作家让·特里斯坦 [Jean Tristan] 在观看一枚福斯蒂娜皇后钱币时，就像此前的德拉·波尔塔一样，他也认定钱币显示出了她放荡的性格——毕竟，这两位都在同类罗马史书中读到过她——不过他觉得已没有必要再去谈什么浓密的头发和瘦削的五官了："纪念章把她表现得非常漂亮，神情轻佻而活泼，所以仅凭她的面相，就算历史学家没有对她做过任何记载我们也一眼就能看出她比其母亲还要淫乱。" [126] 66

在过去150年里出版了不计其数的历史人物肖像著作，为此，学者们还给出了各种出版理由，我们看到，正是在17世纪末，这类辩辞达到了一个高峰。在1697年出版的《钱币大观》[*Numismata*] 一书中，约翰·伊夫林 [John Evelyn] 再次指出了纪念章对于历史学家的重要性。紧接着他又扩展到其他

肖像画形式，并且认为（借助于大量的面相学理论），从绘画、钱币和雕刻中能够找出可靠而独立的人物性格证据。坦率地讲，如果他用以支撑论点的例证不是那么老套的话，那可能还会更有说服力。“你完全可以对晚近历史，特别是已故篡位者克伦威尔的历史展开写作和阅读，”他在开篇部分写道，“但是，只要耐心凝视一下他那捉摸不定、阴晴难测的脸，端详一下其起伏和轮廓（其准确相貌就印在西蒙斯［Symmons］为他制作的纪念章，或镌刻在隆巴德［Lombard］依据沃克［Walker］那幅最为逼真的画像而制作的铜版画上），那么，不借助其他评论，你也可以从一点一画中看出最虚伪、大胆、残忍、野心勃勃……的性格”；与此同时，“从那幅由凡・代克绘制，由卢卡斯・沃斯特曼［Lucas Vosterman］刻版的斯特拉福德［Strafford］的高贵伯爵肖像中，我们也可以看出坚定、严肃和慎重的神情。霍尔拜因笔下的亨利七世，形象内敛、苦涩、睿智而且谨慎，而他的祖先理查三世却长了一张扭曲的脸，每根线条都在证明其伪善，诡诈和冷酷”。他以同样的精神继续往下写，并发现“在菲利普二世……脸上有一种僵硬、古板而拘谨的表情……而（霍尔拜因笔下的）伊拉斯谟则神情机敏，气色从容、欢愉诙谐，而且诚恳厚重”，如此等等。[127] 伊夫林对于肖像画的态度是个佳例——只是它出现得这么晚，未免令人惊讶。这种见解在数不胜数的19和20世纪传记文学中达到了巅峰；但这并不意味着视觉证据已经派上了多大用场，它们所能做的不过是对人们已经在文字材料中知晓的东西进行图解、引起共鸣而已。

事实上，只有当文献材料付诸阙如，面相学才有可能发挥作用，为历史学问题献上一解。有一本书出版于1740年，但完成时间明显要早得多，其标题很有挑战性——《以纪念章为证：戴克里先、马克西米安的共治者——大不列颠皇帝卡劳修斯史事》［*Histoire de Carausius, Empereur de la Grande-Bretagne, collègue de Diocletian et de Maximien. Prouvée par les Médailles*］，其作者是克劳德・热内布里埃［Claude Genebrier］，法国人，而且（很有可能）是一位医生。他提到了一些钱币，那上面的皇帝几乎未见于文献（图53），他说：

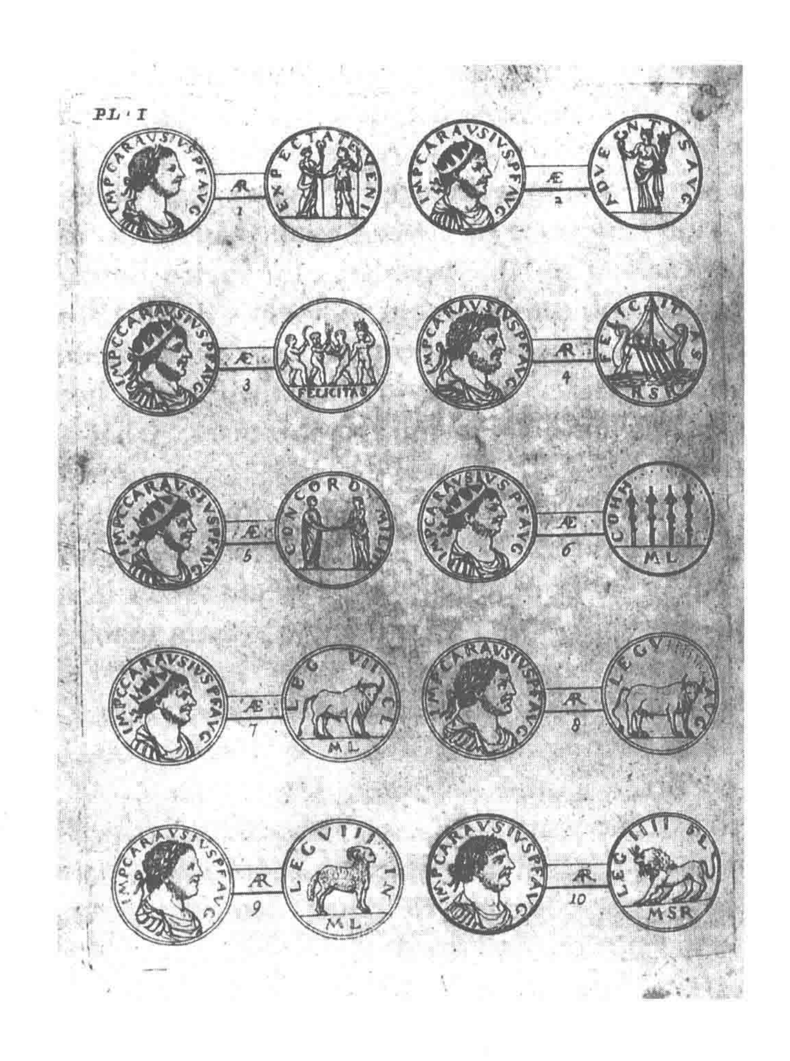


图53　克劳德·热内布里埃，《以纪念章为证：戴克里先、马克西米安的共治者——大不列颠皇帝卡劳修斯史事》，巴黎，1740年：卡劳修斯皇帝钱币

他看上去还不到50或55岁，这个年龄还可以发动一次远征。在那些纪念章上，他都留着当时皇帝的胡须样式。谛视之下，我们发现他长了一双小眼睛，鹰钩鼻，颈项肥厚，肩膀宽阔，脸型饱满却又很长，双下颏，神色勇武。所有这一切都表明，这是一位身体强壮，性情果决、习于劳苦、不断进行远航和战争的男人——实际上，就是这个人，从懵懂少年开始就已经把自己献给了这两项事业……[128]

67 即便如此，作者还是在用图像来确认以往的成见。不过和此前几乎所有肖像分析传统相比，热内布里埃的观察的确别出心裁，令人称奇。

五 历史学家及肖像的运用

历史学家们又怎么样呢？——出版商、编辑和古物学家们热火朝天，勤奋刻苦、劳心费神，能言善辩而又花样百出，就是为了引起历史学家的注意。这种情形可是随处可见啊！

在16和17世纪，许多伟大的叙事史家都敏锐地察觉到了历史肖像那引人入胜的魅力，有时候他们还会建立起颇有特色的个人收藏。但也就仅此而已。

关于这种矜持的态度，保罗·吉奥维奥本人就是一个最典型的例子。他声称自己那本《颂词》[*Elogia*]（此书第一版没有插图）的灵感直接得自于其个人博物馆中的肖像[129]，书中大部分内容可能还真是这样。不过有太多的例子表明，吉奥维奥说得有鼻子有眼的某幅绘画其实和他个人藏品没有任何关系[130]：毕竟，当时还存在着一个由来已久的传统，即根据一幅想象的肖像，用文字去勾画出人物的性格特点。我们还知道，在得到与像主有关的肖像画之前，吉奥维奥有时已提前写好了颂词。[131] 有那么一两次，他用尽浑身解数还是无法补救颂词所遗漏的东西——所以吉奥维奥去世很久之后，当皮耶罗·佩纳决定出版他的插图本著作时就碰到了很大麻烦。[132] 有时，对于某些想要缅怀的历史人物，吉奥维奥所做的描述几乎都是取材于文献资料，而非他收藏的画像。[133] 不过在很多情况下，吉奥维奥所写的内容，其灵感还是来自于双眼所见之物。

68

但科西莫公爵却直率地提醒他，“真相是历史的中枢神经，尊敬的阁下也希望能在剩下的六本（历史著作）中贯彻这一点，但阁下如果完全致力于《颂词》一书，那就很难再维系这一荣誉了，因为这种文体会允许我们忽略或掩盖真相”[134]。吉奥维奥那部最终于1550年问世的《当代史45卷》[*Historiarum sui Temporis libri XLV*] 就像他的《颂词》一样经常受到指责，被

认为“忽略并掩盖了真相”，然而明显的是，他也认为这是两种截然不同的写作套路。《当代史》涵盖了整个欧洲——实际上，正如吉奥维奥在前言中炫耀的那样，是“整个世界”的历史（此书的叙事范围也充分证明了这一点）。前言的第一句话很冗长，引人入胜，还流露出了哀婉语调，这也是意大利历史学家和其他学者在回顾晚近历史时所共有的语调：

> 那时整个世界和平安详，没有战乱，意大利（没过多久即陷于内乱）更是充满了和平宁静，可一场可怕的大战突然爆发，延续多年，殃及全欧及亚非偏远之地，强邦盛国亦未能幸免。[135]

在叙述随后发生的事件时，吉奥维奥对心理细节的描写十分生动，其文笔，宛然如画，备受世人推崇；[136] 但是，当他在《当代史》中描写主要人物的形象或表情时，却从未使用在其个人肖像画藏品中所发现的证据。他滔滔不绝地谈到，美第奇宫曾于1494年遭到神秘洗劫，同时还贱卖了“古代雕像、珠宝首饰和宝石，这可是古代工匠精雕细刻、巧夺天工之物啊，还有那些珍贵石材制成的花瓶，以及刻有最著名雇佣兵队长形象的金、铜、银质纪念章”[137]，这个时候，他心里一定想着自己家那座博物馆吧！不过，他可从未在自家博物馆中找过什么材料来充实自己的叙述。可以肯定，是历史学家的角色让吉奥维奥变成了收藏家，同样也可以肯定，这位收藏家对历史学家可是无话可说——尽管他影响深远，极大地启发了后世仰慕者。

在法国，雅克-奥古斯特·德·图［Jacques-Auguste de Thou］的情况多少有些类似。他性格极为仁厚，是蒙田的朋友，生于吉奥维奥去世后的第二年——1553年。1583年，他已开始构思那部后来成为杰作的《当代史138卷》［*Historiarum sui temporis libri 138*］了。[138] 像吉奥维奥一样，他也密切参与了自己所描述的事件，作为一名政治家和外交家，他还认识很多他那部史书里的重要人物。他曾试图调停正在交战的国内宗教派系，后来又效命于未来的亨利四世。在此期间，其足迹遍布德国、意大利和法国。[139] 每到一处

69

他都会欣赏当地古迹和艺术珍宝，正如他对自己所言，他“得了一份好差事”［avoit un goût fort délicat］[140]。他是一位技艺高超的图画家，也喜欢看画家作画[141]，他委托巴泰勒米·普里耶［Barthélemy Prieur］为父亲修造陵墓，自己可能也参与了部分设计工作——“艺术品或艺术品之美可以令人愉快地回想起一位优秀公民，这也是出色工匠的杰出表现”［Ouvrage où la beauté du travail renouvelle avec plaisir le souvenir d'un si bon Citoyen et l'excellence de l'Ouvrier］[142]。他爬过斯特拉斯堡［Strasbourg］大教堂的主阁楼[143]，在纳尔榜［Narbonne］，他还查看过塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博［Sebastiano del Piombo］创作的祭坛画《拉撒路的复活》［*The Resurrection of Lazarus*］[144]。在佛罗伦萨，瓦萨里领着他参观了整个城市。当他们共同观看少年乔瓦尼和戈兹亚·德·美第奇［Garzia de'Medici］肖像时，德·图曾问瓦萨里这两位王子被父亲谋杀的传言是否确有其事。瓦萨里默不作声，于是德·图坚信这些传言肯定属实；不过，亨利四世却禁止他把这些内容写入他的《当代史》。[145] 在罗马，他在法尔内塞宫会晤了弗尔维奥·奥尔西尼及其圈子成员[146]，在威尼斯，他可能见过埃里佐，后来还曾充满热情地提到过他。[147] 在布鲁日，他曾去拜访休伯特·戈尔茨［Hubert Goltz］，但后者恰好已经出城。[148] 在奥格斯堡，富格尔家族的雄伟宫殿和纪念章收藏给他留有深刻印象。[149] 他手中还有斯特拉达、埃里佐、戈尔茨、奥古斯丁、杜·舒勒、弗尔维奥·奥尔西尼和其他当时最主要钱币学家的论文抄本。

事实上，除了吉奥维奥，德·图比他那个世纪任何一位历史学家都富有对古物文化和艺术的激情。他还为自己的图书馆——后来成为全欧洲最好的私人图书馆之一——添置了134幅不同尺寸的肖像绘画。[150] 不过这套肖像画的规模很难和吉奥维奥的藏品相提并论——况且由于这些绘画未曾刻版，且全部遗失，所以我们也无法判断其质量——德·图的藏品包括许多当时及以前的统治者像，一大批文学家像（从彼特拉克一直到龙萨，以及吉奥维奥本人），还有教会中的要角及其他杰出人物。德·图这些藏品远远不像今天流行的那样仅仅局限于朋友、家族人物和同事（当然也会包括这些人）——它

们还颇有点忠诚于统治者家族的味道。德·图可能认为，这些绘画是他目前正在撰写的历史必要的辅助，就像他自己的藏书一样不可或缺。但在这方面，他又和吉奥维奥没什么两样，许多人物肖像就悬挂在他工作的“图书馆书架上方”［au dessus des tablettes de la Bibliothèque］，他经常会对他们的性格和事迹进行生动描述，但从未运用这些画作进行补充。

德·图笔下的传奇事迹生动有趣、丰富多彩，笔调宽容而又恭谨，其风采在半个世纪之后另外一位历史学家的杰作中恰可得以领略——当时，这位历史学家正打算描述他自己那个同样动荡不安的时代，正在寻找参与过这些事件的代表性人物。此历史学家就是后来的克拉伦登伯爵［Lord Clarendon］，1648至1660年，在流亡法国和低地国家期间，他就已经开始购买绘画作品，不过其肖像画陈列馆中的大部分藏品，都是王政复辟之后通过礼品、购买和委托订制等方式得来。在1667年他第二次流亡之前，皮卡迪利［Piccadilly］大街上的一幢豪华公馆曾一度是他的私产，当年公馆里就装饰着这些作品。[151] 其中包括伊拉斯谟、沃尔西［Wolsey］的肖像，以及伊丽莎白和詹姆斯一世［James I］时期的人物画像[152]，不过绝大多数都是他那个时代的人物——有些人刚刚去世，如劳德［Laud］和斯特拉福德——他和这些人都有私交。像吉奥维奥一样，可能也像德·图一样，克拉伦登伯爵更感兴趣的是陈列馆中展现的人物形象特征而非作品质量；尽管他拥有一些凡·代克和其他绘画大师的原作，但还有很多绘画不过是复制品——可以肯定几乎就是如此。克拉伦登的杰作《叛乱史》［*History of the Rebellion*］始作于1646年，随后又做了大幅度调整，改定本最终于1667年他离开英国之后完成。[153] 对绝大多数读者而言，此书最令人难忘之处是对内战关键人物之生理和心理特点的描写。不过——与吉奥维奥和德·图一样——虽然克拉伦登在描写这些人物时一针见血、体察入微，但他却从未真正提到过任何一幅肖像画。当他在伦敦收集肖像时，自己恰好也是公共事件的焦点人物，根本没有时间撰写那本《叛乱史》；当他逃亡法国继续写书的时候，他的绘画藏品又被迫留在了伦敦，这些的确都是实情。不过在当时，严肃的历史学家普遍排斥使用绘画

70

（恰好与古物学家形成鲜明对照），所以我们也不能孤立看待此事。

克拉伦登的书节制有度，随后此书又有了一个续编。1702至1704年，在他去世近30年后，一部没有插图的三卷本《英格兰叛乱及内战史实录》[*True Historical Narrative of the Rebellion and Civil Wars in England*] 出版。很快人们就指出了此书的反常之处。“绘画不仅可以让我们知道有哪些人物，更让我们了解了伟人的性格。”乔纳森·理查森 [Jonathan Richardson] 在1715年就写过这样一句话。“头像的风采和人物的整体气象可以流露一个人的内心世界，可以更直接、更具体地说明历史学家所描述的内容。读罢克拉伦登伯爵书中的某个人物（当然，对这类人物的描绘也找不出更好的画家），如果再看一眼凡·代克为同一人物所作的画像，你对这个人物的理解可能会更进一步。”[154] 三年后，有人说起，当年克拉伦登自己曾打算为《叛乱史》配一些插图，比如1718年，托马斯·赫恩 [Thomas Hearne] 就听熟人说起过一套三卷本《叛乱史》，“里面有英雄人物头像，其中几幅还是霍拉 [Hollar] 的手笔，他认为这些画像全部取材于绘画原作。这套书始作于伟大的克拉伦登伯爵，由他的儿子完稿。他儿子把它赠给了博福特 [Beaufort] 的一位公爵夫人，老年的公爵夫人又传给了自己的儿子，也就是现在的拥有者。其中几幅画作还是用印度墨水绘制”[155]。不管克拉伦登本人的真实想法如何，那些额外配图的《叛乱史》版本的确大受欢迎，也成为此类著作最早的范例。此后不到十年，赫恩又提到了一个版本，托马斯·希伯莱特爵士 [Sir Thomas Seabright] 曾为此版本出价60几尼。[156] 另一位古物学家，著名的乔治·弗图 [George Vertue] 也听说了这套配有版画和素描插图的克拉伦登著作，要价更高；[157] 1728年，有一份展览图录曾对“一套十幅查理一世统治时期的版画”做过一个广告，称它们“雕镌得异常奇妙，在所有和我们英国史相关的铜版画中首屈一指；全部按相同尺寸制作——可以配玻璃框，用于家具，也可以在克拉伦登伯爵的史书中折成活页”[158]。很久之后，到了18世纪下半叶，詹姆斯·格兰杰 [James Granger] 掀起了一股在历史书或其他书籍中加入插图的时尚[159]，用这种方法做书，克拉伦登是最受欢迎的作者之一，他的书有一

71

套登峰造极的豪华本，共31卷，内有14 489幅肖像，此书于1795年由亚历山大·亨德拉斯·萨瑟兰［Alexander Hendras Sutherland］开始制作，现藏于牛津大学的阿什莫林博物馆［Ashmolean Museum in Oxford］。[160]

不过，也有些严肃的历史著作一开始就计划配一些可靠的插图，其中一本早在17世纪中叶就已在法国问世，是最早的此类著作之一。尽管这一成就受到了某些限制——本章稍早环节已对此做过讨论——而且和作者高调宣扬的东西名实不符，但这一项目本身却雄心勃勃，值得我们关注。弗朗索瓦·梅泽雷［François Mézeray］生于1610年，父亲是外科医生。[161] 他受业于卡昂大学，曾于军中效力，后来被黎塞留［Richelieu］看中留用，接着开始撰写那部出色的《法国史》［*Histoire de France*］，并于1651年完稿。此后，其生命中大部分时间都是在酝酿此书的各种新版本、修订本和删节本。这让他声誉四起——但也给他添了不少麻烦。其学识和创造性受到了“饱学之士”［érudits］的攻击，实际上他本人曾强调过，除了那些学者之外，他还希望上流社会能喜欢自己这部《法国史》。后来有人又批评他的风格粗野不文：这也是他和那些生活在——或至少写作时间处在——“路易十四时代”全盛期到来之前的其他作者的共同遭遇。此外更要命的是，他竟然和当局有所龃龉，他见解新颖、直言无忌，难免与国王和柯尔贝［Colbert］所强调的正统相互冲突。

梅泽雷很清楚，虽然自己也经常使用以往历史学家用过的司空见惯的材料，但至少他是以一种全新的精神在进行探索。“旧的材料，”［Si la matière est vieille］他在序言中写道，“只要做深入阐释，就会产生新意。”［la force que je lui donne, la rend toute nouvelle］[162] 他坚称，要想彻底了解法国历史，首先要了解“全欧洲的事情——从整体到细节，古往今来每个国家的起源、事迹和风俗，以及最显赫家族的谱系”，接下来的一段话非常精彩，米什莱［Michelet］肯定也读过，“所有的行省、海岸、森林、山脉、沼泽、河流、道路和其他地理详情，没有这些知识，你难免会无从措手。先把欧洲视为一个整体，然后再去研究法国。而关于法国，你首要了解——姑且说——那最不

72

起眼的城堡，最小的溪流和末代绅士的宅邸……”后来，他还为一份刊物草拟了很多方案，认为这份刊物“应该记录科学和艺术上的新发现、新亮点[*lumières*]，这些知识对人类的用处丝毫不逊于战争和政治……科学和艺术让伟大的国家傲视群雄，在这一点上，它们不输于军队”——在17世纪中期，我们竟然看到这样一段话，这远比我们在伏尔泰的著述中看到同样的话更令人惊讶。

梅泽雷的历史研究新颖独特，我们应该在这个背景下理解他对插图的态度——尽管本章专谈肖像，而且他所做的讨论又多少超出了本章的范围。在《法国史》序言的第一页他就宣称，留下伟人的声名是历史的真正目的，而“肖像和叙事几乎就是唯一的手段”。肖像

> 记录了五官，展现了身体的形貌和威仪，而叙事则记载行为，描述性格。文字梗概可以记下王侯功业，人物面相则可以解释其行事的天然动机，二者相得益彰。我所从事的历史由两个部分构成：钢笔和铜版画家的刻针相互炫奇争胜，看看谁能更好地表现出所要研究的对象……

接着，他又讨论了这些铜版画“令人难以接受的遗憾”，它们包含了国王、王后（他补充说，其他作者从未涉及这类肖像，好像女人不可能干出什么惊天动地的事情一样）还有皇太子像，只可惜未能囊括所有其他皇族子女，“这些肖像，你在其他书中根本无法看到；铜版画家不会去表现他们，因为没有想到过要把他们表现出来以取悦无知者。在我的书中，这类肖像极为可靠，取材于精美的原作，完全经得起推敲，那些最为挑剔的读者可以自行查验原作，我对材料出处已做了说明”。

梅泽雷其实走得更远。他宣称除了皇室成员肖像，还打算收录取材于雅克·德·彼埃《法国金属史料》的800枚纪念章，以便对世袭王朝进行解说。他对这套肖像汇编言语刻薄：甚至都没有提作者的名字，对书中比比皆是的关于纪念章的“混乱解释”更是嗤之以鼻，并想用更全面、更令人满意的评

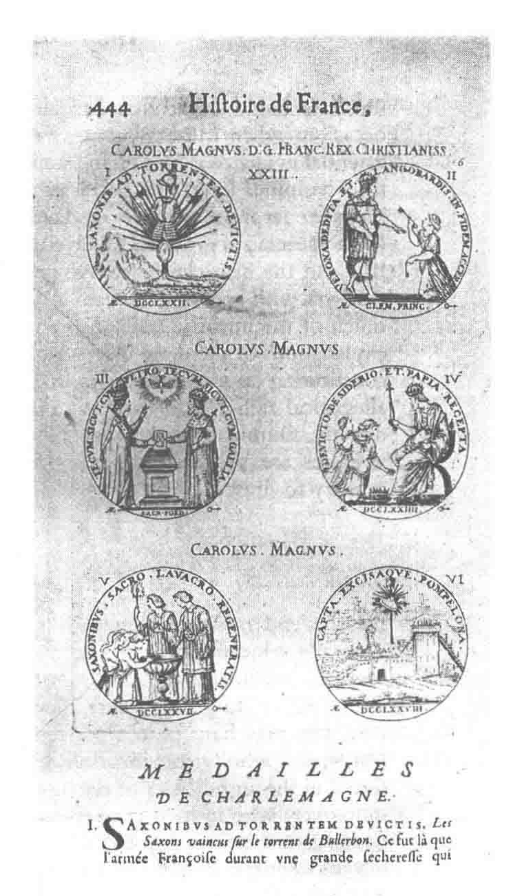

384 Histoire de France.

KAROLUS·MISERICORDIA·DEI·FRANCOR·REX

CHARLEMAIGNE ROY DE FRANCE
XXIII.
Tiré sur son sceau qui est conserué a St. Denis et vn semblable a S. Germain des Prez datez du 5e de son Regne le 19 octob. expedié a Heristal

Avoir par sa valeur, & par son zele ardent,
Sceu vaincre les Saxons, & les Mores d'Espagne,
Esteint le nom Lombard, converti l'Allemagne,
Et joint aux Fleurs de Lis l'Empire d'Occident,
Sont des plus grands exploits de nostre CHARLEMAGNE.
CHARLES

图54　弗朗索瓦·德·梅泽雷，《法国史》，巴黎，1685年，第一卷："查理曼大帝肖像"


444 Histoire de France,

CAROLVS MAGNVS. D.G. FRANC. REX CHRISTIANISS.
XXIII.

CAROLVS MAGNVS

CAROLVS. MAGNVS.

MEDAILLES
DE CHARLEMAGNE.

I. SAXONIBVS AD TORRENTEM DEVICTIS. *Les Saxons vaincus sur le torrent de Bullerbon.* Ce fut là que l'armée Françoise durant vne grande secheresse qui

图55　弗朗索瓦·德·梅泽雷，《法国史》，巴黎，1685年，第一卷："查理曼大帝纪念章背面"

注取而代之。由于借用了这些不太准确的资料，梅泽雷的著作后来颇受轻视，但毕竟此书还是非同凡响。每个朝代之前都有一幅肖像，周围还精心配上了圆形边框（图54），并注明材料出处——通常是出自某座教堂，枫丹白露，或是卢浮宫，有时也出自私人藏品。每章描写一位国王，每位国王有一枚或一枚以上纪念章，正文通常会展示纪念章背面的内容，对其主要成就或种种成就进行介绍（图55）。尽管怀疑这些纪念章的真实性，但梅泽雷对背面图案的解释还是很详细。他声称自己的解释要比此前同类著作更翔实，这一

点也得到了人们的认可。肖像同时包括了王后和王位继承人，就连那些刚刚当了几个月太子就夭折的小孩也包括在内。不过我们并未看到最早的国王——法拉蒙或是克罗狄翁［Clodion］的肖像只是一个空白圆框，下面配有几行诗句；在个别情况下，梅泽雷还会讲明自己未能找到某些国王孩子的肖像。

从各个角度来看，纪念章背面的内容往往是书中最引人入胜之所在，尤其是在论及早期国王时，它们完全可以用特定历史时期的可靠视觉材料来填补相关历史空白。的确，在大多数情况下，纪念章背面只是为了给已经用文字做过讨论的事件配图；但有时候，如果文献材料不凑手，梅泽雷也会把图像视为至关重要的证据。这部书有三卷，随着内容的展开，其特征也发生了改变。晚期的国王，其肖像和纪念章远比早期国王可靠、准确（数量也更多，梅泽雷竟然有12枚查理六世和58枚亨利三世的纪念章背面图像），其历史叙事所依据的材料也益发严谨。纪念章越多，可靠性也越高，如此一来，其背面图像和文本的内在联系也就大不如前了。在每个朝代末期，图像及相关解释渐渐游离，彼此不再是一个不可分割的整体；同时因为其内容无一例外都是寓言而非叙事，所以在直接阐释相关载记时所起的作用也非常有限。不过，就视觉材料的运用而言——尽管是浅尝辄止，梅泽雷那套非常漂亮的书依然称得上是17世纪最重要的作品。

74

六　怀疑精神的发展

17世纪晚期，历史学家都不太愿意从肖像画证据中得出什么结论——也不想多使用此类材料。不仅如此，其他很多作者，甚至连古物学家（特别是英国）也开始怀疑它的价值。竞争激烈的出版商发行了很多肖像画集，对同一历史人物的刻画，其形象千差万别，甚至相互冲突，所以从某种程度上讲，前述反应也完全合乎情理——更何况出版商在其前言中还会公开嘲笑竞争对手不负责任。不过，人们之所以不相信此类唾手可得的肖像的真实性可能还另有原因，且更具说服力——尽管（随后我们将看到）古物学家们可能不太

喜欢这个理由。其实只要看一眼他们那个时代发生的事情，古物学家就会明白类似的事情早已有之。彼得·斯滕特，一位富有创造力的伦敦出版商——前文曾提到过他，曾要求为他效力的铜版画家制作一种可以按照要求对头部进行调整的标准像（通常是骑马像）：只要稍微花点功夫，理查德·克伦威尔［Richard Cromwell］（图57）眨眼就变成了查理二世（图58）。这样干的，恐怕不止他一人。[163]



图56　格雷戈里奥·雷提，《尼德兰大观》，阿姆斯特丹，1690年：查理一世

这种技巧做得太过分就会改变原像，效果非常怪异。哪怕对查理一世相貌最不熟悉的人——1690年这位殉难国王肖像已广为流传，还有谁不知道他的样子呢？——在看到他那几乎无法辨认的肖像时肯定也会一头雾水，国王身着一个世纪前为哈布斯堡王侯定做的盔甲挺身而立，这身打扮就出现在当年于阿姆斯特丹出版的格雷戈里奥·雷提［Gregorio Leti］的《尼德兰大观》［*Teatro Belgico*］中（图56），并再次出



图57　彼得·斯滕特，《理查德·克伦威尔》



图58　彼得·斯滕特，《查理二世》

现在1692年同一作者的《历史，以及对奥利维耶罗·克伦穆勒一生的深沉纪念》[*Historia, e Memorie recondite sopra alla vita di Oliviero Cromuele*]中，书中很多插图和想要表现的人物毫无相似之处。常常有人批评他粗心大意，为此，雷提做了辩解："我睡得很少，一大早就起来，很少外访，几乎不出门，清晨，通常只喝两杯淡巧克力，直到晚上才用餐；每周有三天，如果没写够十二小时我不会去睡觉，其余几天，每天至少也要六个小时……"诸如此类。[164] 不过，质疑他的人不太可能被他这些辩解说服。



图59 费尔主教雕像，位于纳尼汉姆公园，牛津郡

75

大约20年后，有一次古物学家托马斯·赫恩去参观牛津基督堂学院大教堂，"当时，学院一间壁龛中刚好安置了一尊费尔主教[Bp. Fell]雕像，就位于院长寓所旁边。借此机会，我仔细做了查看。雕塑家正在工作，所有认识主教的人都认为不像，主教身躯瘦削，神态严肃，而雕像则把他表现得胖乎乎，显得很愉快。我告诉雕塑家不像，他做得太胖了。哦！他说，我们必须要雕一个美男子。这简直在拿教皇开玩笑，他身披教会法袍，可是雕像看

78

上去还不到20岁”[165]（图59）。

不知道有多少买过彼得·斯滕特的版画或者格雷戈里奥·雷提著作的人，或熟悉费尔主教的人，会因此而对往昔产生困惑？约翰·伊夫林深信，只要研究一下克伦威尔及英格兰内战中主要人物的肖像（可能不包括格雷戈里奥·雷提书中复制的那些肖像）就可以学到很多东西，但是，就连他也会不时产生疑虑。他问道，帝国钱币上的肖像难道不是在美化事实真相吗？——接着他又做了一个对每个熟悉这类图像的人而言略显古怪（或怀有恶意）的比较：在卡洛·博罗梅奥［Carlo Borromeo］的时代，难道人们不也是在用肖像去美化他吗？[166]

关于本章所讨论的这一类图像，其整体定位问题一直存在争议，前文已对此做过介绍。1726年丹尼尔·笛福在访问圣十字架宫［Holyroodhouse］期间所发表的意见，含蓄但令人信服地批评了本章讨论的那一类图像，虽然其表述方法略微与众不同：

> 北方建了一座大美术馆，占据了整幢房子，以拥有自弗格斯［Fergus］国王以下所有苏格兰国王肖像而驰名。据他们讲，弗格斯国王统治时期是伊斯兰教纪元320年［Anno ant. CHR 320］。不过，我看这些画不可能，也不应该是原作，脸和服装都是由画师自行设计，所以都是臆想。我从中没看出什么稀奇，或者说白了，没看出什么有价值的东西。至于后来那些国王的绘画，我们尚可从古代保留的素描、钱币或纪念章中找出点影子，这样的作品确实值得保留；虽然只是再度复制的作品，但还值得一看；不过，我必须实话实说，这座美术馆微不足道，称不上宫廷陈列馆。[167]

79

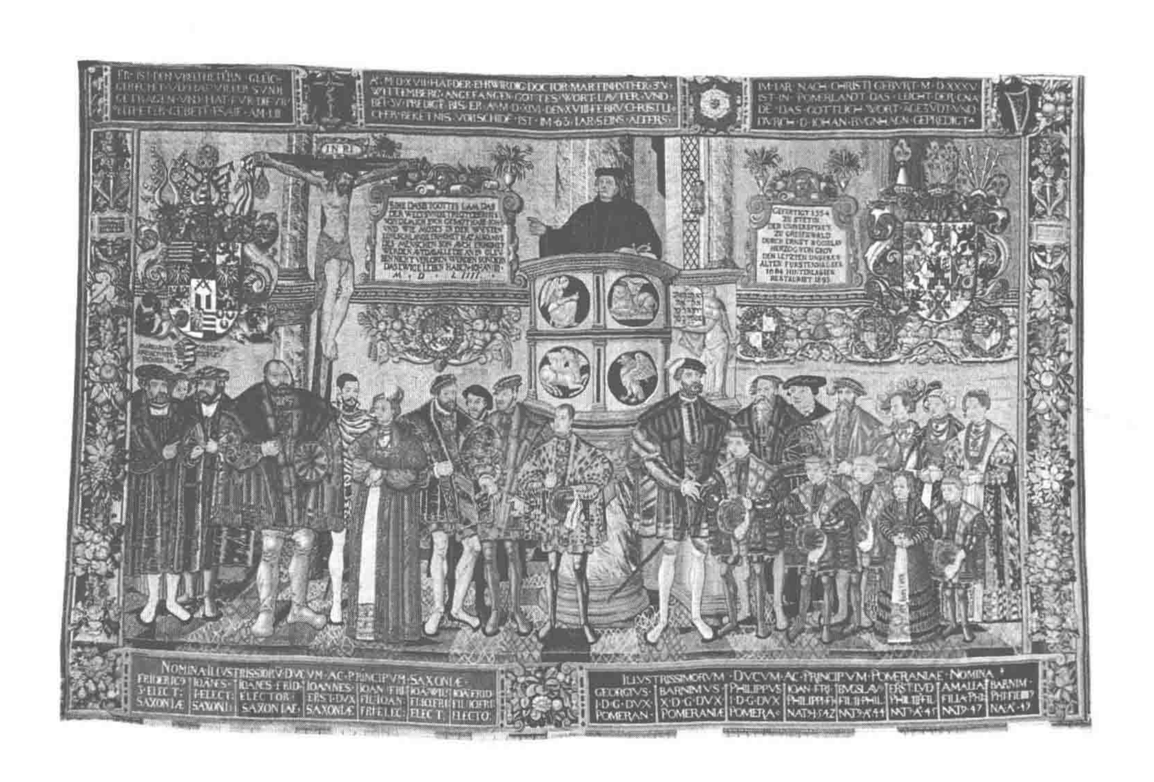


图60　彼得·海曼斯，挂毯（446×690cm），表现马丁·路德正在传经布道，有撒克逊和波美拉尼亚诸侯在场，1554年（格赖夫斯瓦尔德大学）

第三章　史话与实录

来自雅克·德·彼埃的那些纪念章，其背面图案基本上都带有隐喻色彩，这些都被弗朗索瓦·梅泽雷［François Mézeray］用作自己那部法国史的插图——尽管只在极个别的情况下，只有当图像看上去是在如实传递未经修饰的现实时，人们才会小心翼翼地运用隐喻去再现它们所表现的具体事件。不管怎么讲，在他那部著作问世之际，其实一直就存在着一个相沿已久、但又时断时续的传统，即（运用各种技术手段）对同时代发生的重要公共事件进行视觉记录，这类视觉记录可以被读解为明白无误的（历史）实录。例如，在位于英格尔海姆［Ingelheim］的查理曼大帝宫殿里，在那面绘有古代国王和英雄丰功伟绩的墙壁的正对面，有几幅大画就表现了国王丕平［King Pepin］征服阿基坦［Aquitaine］，以及查理曼本人镇压撒克逊人及举行加冕大典的场面。[1] 托马斯·贝克特［Thomas à Becket］被害于1170年（图61），十年之内，记录这一事件的插图手抄本就已经四处流传。[2]《法国大编年史》［*Grandes Chroniques de France*］作于13世纪末和14世纪，其插图煌煌可观，图像的内容就是当时发生的重要事件——如囚禁圣殿骑士，查理五世加冕，还有一些取自查理曼大帝及其继任者生平往事的情节，而今这些人物早已消失在滚滚的历史风烟中。[3] 乔瓦尼·维拉尼的佛罗伦萨编年史作于14世纪下半叶，其插图与前书相似，古今大事汇为一体，数量亦极为庞大。[4] 诺曼人征

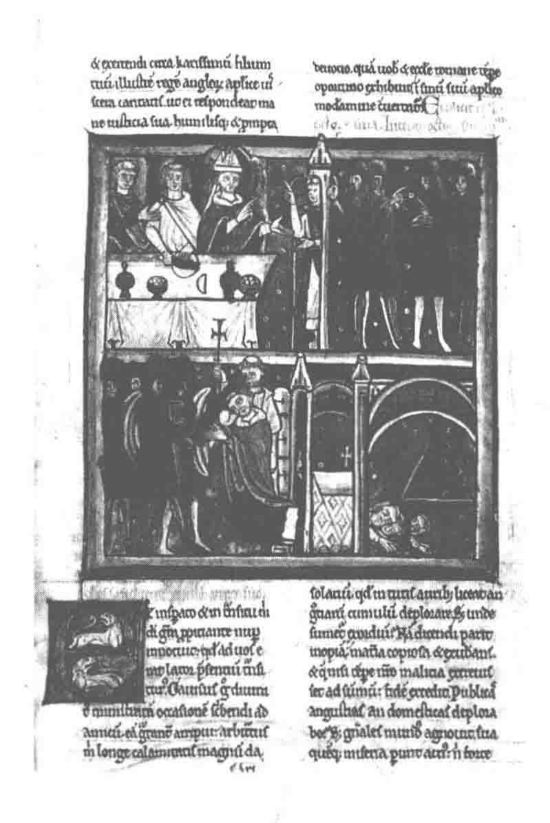


图61　已知最早表现托马斯·贝克特于1170年遇害的画面，1180年（大英图书馆）

服英格兰，这件事被详细记录在一件精美的刺绣品上，当时很多当事人依然健在[5]，像路德传经布道（图60）、弗朗索瓦一世在帕维亚战役［the battle of Pavia］中被俘、击败西班牙无敌舰队［Spanish Armada］等事件也在一组组华丽的挂毯上得到了彰显。[6] 布列达［Brede］围城战役之后不下十年，委拉斯克斯［Velázquez］就画出了拿骚［Nassau］的战将贾斯汀［Justin］向安布罗吉奥·斯皮诺拉［Ambrogio Spinola］投降的场面，而不知名的画家皮耶罗·鲍里尼［Pietro Paolini］则用生动的画面描绘了华伦斯坦伯爵［Count Wallenstein，又称华伦斯坦将军］被刺杀的场面（图62）。[7] 同样，水平高下不齐的艺术家们还用铜版画记录了苏格兰玛丽女王被斩首、圣巴托罗缪大屠杀［the Massacre of St Bartholomew］、亨利四世进入巴黎等所有事件，让全天下都了解了这些事情。

这些表现同时代重要公共事件的作品不管看上去多么可信，其实都不是19世纪的历史学家们喜欢宣称的那种“现场目击实录报道”，而且艺术家们对许多同等重要的事件也未予记录。[8] 同时，我们前面提到的这些历史场景，其数量也并未比那些取自圣经、圣徒行传以及希腊、罗马文学的陈陈相因的题材多出多少。不过，至少部分出现在公共场合主要表现地方

83



图62　皮耶罗·鲍里尼，《（1634年）谋杀华伦斯坦将军》，约1634年（卢卡，奥赛蒂宫）

事件的画作开始站稳了脚跟，因为在确立历史上存有争议的事件的真实性时，它们完全可以和书面材料平起平坐（有时甚至更为关键）。在威尼斯，这一看法尤为盛行。[9] 有位编年史家马丁·达·卡纳尔［Martin da Canal］在记录1267至1275年间的历史时提到了一件事——最初位于亚历山大里亚［Alexandria］的古文物在450年前被转移到了这座城市，并用如下言语做了总结："如果你想验证一下我所说的事情到底有没有发生，那就去看看威尼斯那座漂亮的圣马可大教堂吧，你最好是看正面，因为我讲的故事都写在那上面了。"他用的是"写"这个字，但指的是圣马可大教堂内表现这些历史情节的

镶嵌画。这些镶嵌画就位于巴雪利卡教堂主入口两边四面墙上方的弦月窗位置（图63），而且其安放的时间差不多就是他自己描写这件事情的时间。

围绕着1177年“威尼斯和约”曾出现过许多争论，这些争论比其他事情更能充分展现视觉材料作为历史证据的重要性。威尼斯人宣称，那一年，他们强力介入，在教皇亚历山大三世和腓特烈·巴巴罗萨皇帝［Emperor

84



图63 《威尼斯圣马可大教堂（在9世纪）接收古文物》，13世纪镶嵌画，圣阿利皮奥门上方，圣马可大教堂，威尼斯（摄影：阿利纳里）

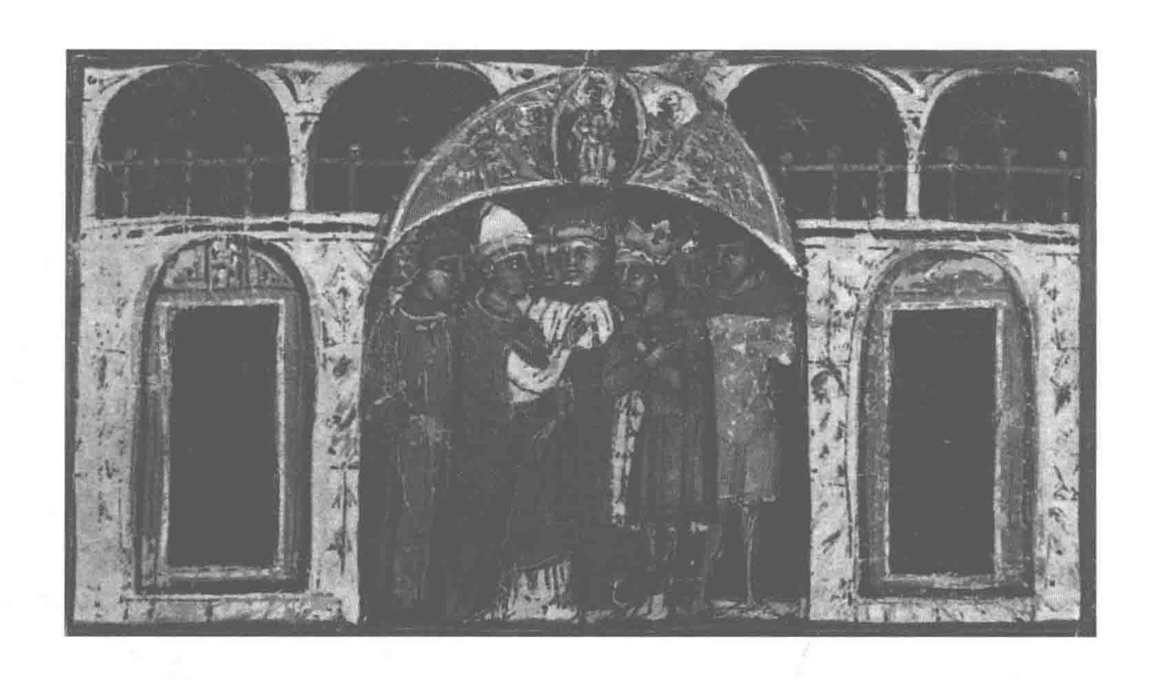


图64　14世纪中期威尼斯泥金手抄本，表现了皇帝与教皇于1177年在圣马可大教堂前议和（威尼斯，科雷尔博物馆）

Frederick Barbarossa］之间居中调停，挽救了教皇制度。连教皇本人也承认他们的干预意义重大，并向贾尼总督［Doge Ziani］赠送了一批象征性的礼物。这段佳话中的几个特定情节在绘画、泥金手抄本（图64）和编年史中得到了充分记录。不过在罗马人们却宣称这些都是一已之见，会起误导作用。到了1584年，弗拉·吉罗拉莫·巴尔迪［Fra Girolamo Bardi］挺身而出，举出50件用德语、法语、西班牙语、意大利语和拉丁语写就的书面材料，全力为威尼斯人辩护。同时，他像前人的做法一样，提到了锡耶纳“古代”壁画，还特别提到那些数年前毁于火灾的位于威尼斯总督宫大会议厅［Sala del Maggior］，由贝利尼［Bellini］、卡帕乔［Carpaccio］等艺术家创作的绘画作品。反对方认为，总督宫作品是事后300余年绘制，完全是自我标榜，他回应说，只要检查一下议会厅［Council Hall］烧焦的墙壁你就会发现，前面这些绘画其实是取代了更早的、几乎一模一样的原作。后者使用的是*maniera*



图65 朱塞佩·波尔塔（萨尔维亚蒂）:《威尼斯和约》，梵蒂冈宫国王厅湿壁画

greca［希腊风格］，从依稀可辨的铭文推断，其创作日期是1226年。

在罗马，此类表现12世纪事件的作品也会引起麻烦。[10] 1560年，教皇庇护四世曾订制了一系列湿壁画来装饰梵蒂冈宫国王厅［Sala Regia］，画面内容都是教皇史上非常辉煌的时刻，其中就包括腓特烈·巴巴罗萨向教皇亚历山大三世俯首称臣的场面，威尼斯贾尼总督也在场，就站在圣马可大教堂的门外。接受订件任务的是朱塞佩·波尔塔（萨尔维亚蒂）［Giuseppe Porta（Salviati）］，他大部分时间都在威尼斯度过，所以能在画面上有力地表现出圣马可大教堂的宏伟奇异，皇帝那屈辱的一幕正在教堂前上演（图65）。威

尼斯人的这个故事，其结局没有什么争议。早在20年前或稍晚一点，费德里科·祖卡罗［Federico Zuccaro］也曾受命在总督宫大会议厅画过相同的故事。祖卡罗所要强调的各色人物与萨尔维亚蒂对故事的处理手法没有太大区别，在后者的笔下，皇帝是一个背影，匍匐在教皇脚下，教皇在台阶上俯视着他，身边就是威尼斯总督，周围的人摩肩接踵、围在一起，共同见证了罗马外交光荣圆满的一刻。 85

不过，萨尔维亚蒂的湿壁画所要表达的意思却被画面下方的铭文挖了墙角，铭文的结尾部分是一个让人目瞪口呆的句子："所以，多亏了威尼斯共和国的优秀官员，教皇的权威才得以恢复。"后来威尼斯人还宣称——可以看出，至少在17世纪中叶他们依然坚信视觉证据的史料价值——这段铭文可是由枢机主教们和饱学之士字斟句酌、反复敲定，他们依据的是"非常古老的文献，包括铭文、绘画、大理石像和不计其数的记载，各类作者都意见一致"。教皇乌尔班八世不怎么买账，1630年他下令重新涂去铭文，然后又换上了一段和上方湿壁画内容、精神更相吻合的铭文。这下可捅了外交篓子，威尼斯人因此事而召回大使。到了下一任教皇，铭文又被恢复原样，而壁画一直未被改动过。 86

在16和17世纪，人们对书面历史的可信性倍加怀疑，此事亦在情理之中。宗教改革之后，各类巧舌如簧之士纷纷篡改歪曲史料，彼此大肆攻击。人们对此深恶痛绝，所以渐渐认为图像材料可能更有价值，和文字材料相比，它们更能够"实事求是"地描述历史事件。[11] 这一想法四处流行之际，恰恰就是图像大行其道、刻意对同时代事件提供截然相反的说辞之时，这还真有点令人诧异。不过——事实也证明——以当时的经验教训来看，我们真的很难说清那些从古代保留下来的视觉证据到底是什么性质。实际上也正是在16世纪后半叶，在路德脱离教会之后，人们才第一次领略了这种新式视觉宣传的潜在威力。冲突双方用明显带有寓言色彩的图像相互嘲讽谩骂，在法国，在这个饱受可怕的宗教战争摧残的国家，让·佩里森［Jean Perrissin］和其他一

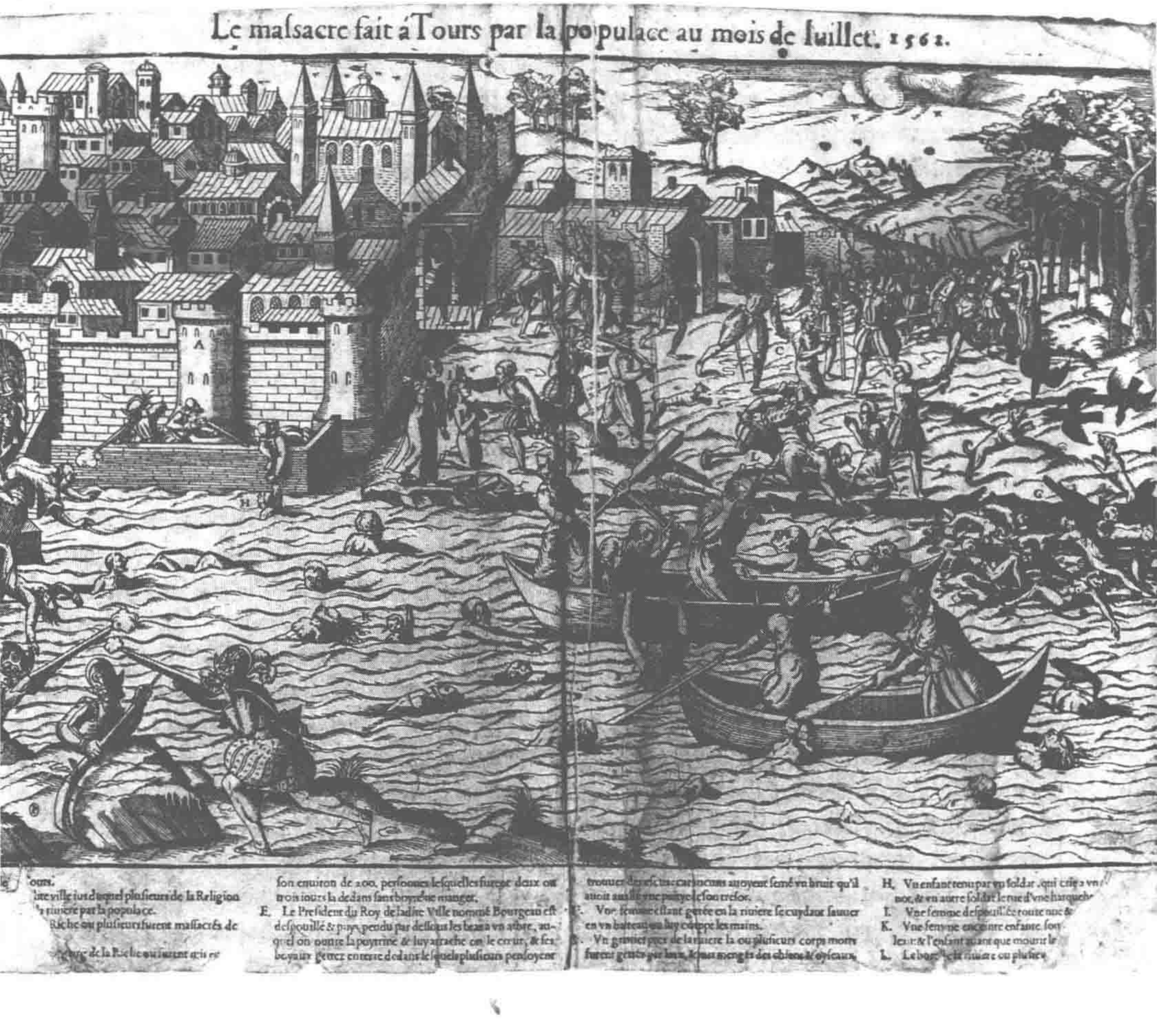


图66 让·佩里森，第一卷，含有40幅绘画，记录了法国近年来发生的战争、屠杀和混乱，各类的令人震撼的历史事件，（日内瓦）1570年：1562年的图尔市大屠杀

些画家则用绘画（尤其是版画）记录下了相关的情节（图66），虽然这些画作也是在表达一己之见，但处理手法却足够写实，在同时代及后世历史学家的眼中，它们确实营造了一种绝对真实并令人身临其境的氛围。

人们信任古代图像，是因为一直有一种（根深蒂固的）观念，认为重大或特别事件必须要同时运用视觉艺术和书面历史这两种手段加以记录。如果不这样做，那不仅会弱化它们对后世的影响力，而且也会在真实性上打了折

扣。因此，约翰·伊夫林才会坚持说："如果我们有一套完全无瑕、迄无中断的纪念章，那差不多也就不需要其他什么历史了。"[12] 文塞斯劳斯·霍拉［Wenceslaus Hollar］曾用铜版画表现了当时发生的几件头等大事，伊夫林对此赞不绝口。在英国历史上，许多重要的历史事件都没有视觉证据，他对此一直耿耿于怀。他写道："1588年击败西班牙无敌舰队的事……都快被人忘光了，与此事相关的代代相传的古代纪念物要么残破不堪——比如现在用来装饰上议院［House of *Peers*］的那些无与伦比的挂毯（与此辉煌战事相关的人物和环境都在这些挂毯上得到了生动表现）——要么因为其他一些灾难性事件下落不明。"[13] 政府的白厅［Whitehall］里也有一些画，据说是对所描绘事件的现场记录（今天还有人这样讲），其中有亨利三世远征布伦［Boulogne］、伊丽莎白女王巡幸提尔伯里［Tilbury］。描述完这些作品，他接着说："还有，哈！阿金库尔之战［Conflict of *Agincourt*］，多么辉煌的一件作品，在查理六世统治时期，我们的亨利五世和整个法国抗衡，……但这都是出自鲁本斯或韦里奥［Verrio］的手笔。"说这番话，他丝毫没有意识到两段文字前后不一。从这些评论可知，伊夫林不仅为缺少可能会成为伟大艺术杰作（的视觉记录）感到惋惜，同时也在暗示，连那些从历史事件本身抽取的合情合理的视觉描述（这和他以前所讨论的东西不同，根本就谈不上什么现场记录）同样付诸阙如。不久之后，巴黎人也流露出了相同的忧虑，有人指出："那些光辉事迹，（路易十四早期统治中）那些最值得纪念的成就都已被遗忘，或处在被遗忘的边缘，因为还无人采取措施，用大理石和青铜来保存对它们的记忆。"[14] 在这些疏忽得到补救之后，伊夫林又对法国和低地国家所发行的大部头的"纪念章的历史"极为羡慕。纪念章当然一直是用来传递讯息，但实际上直到17世纪末，统治者们才开始订制整套纪念章，并通过大量印制精美的书籍来进行复制。在这方面古物学研究已积累了两个世纪的经验，负责纪念章铸造事务的人肯定从中获益匪浅。《路易大帝统治时期重要事件纪念章》［*Médailles sur les principaux évènements du règne de Louis le Grand*］出版于1702年，其作者在书中评论："罗马人铸造了大量纪念章，希望永远铭记奥古斯都皇帝

87

88

诞生的星座，现在我们的目的也是告诉后人（他倒是一点儿也不讳言那些占星术奇想）去铭记一个星象运行的位置，就在那一刻，上帝赐给法国一位君王，让她变成了世界上最繁荣富强的国家。”[15] 在这里，就像几乎所有其他诸如此类的纪念章系列一样，出现的都是典型形象，甚至夸张到了使用寓意而非严格遵循事实的插图（图74），这一点令后世史学家颇感兴趣。

本书讲了很多中世纪和文艺复兴时期对同时代事件所做的视觉记录及其重要性，显然，古物学家和历史学家也在期待着——或迫切希望——能从那些最让他们着迷的、从古代保留下来带有图像的遗物中找出类似记录。可能会有那么一两个例子（从普林尼的著作可以看出，这类记录在希腊也是寥寥无几、屈指可数）——1457年，巴尔博枢机主教［Cardinal Barbo］拥有了一枚钱币，据说其背面内容是布鲁图斯及其朋友正动身去刺杀恺撒，但在大多数情况下，在那些有名的钱币或雕像上你还真看不到像喀提林阴谋［conspiracy of Catiline］、尤利乌斯·恺撒遇刺或尼禄自杀这样的内容，也找不到罗马历史上那些尽人皆知的事件。[16]

在这种情况下，16世纪的钱币学家只能大着胆子偶尔做些解释，勉强把他们看到的图像和他们希望从文字材料中读到的内容拼凑在一起。有一枚罕见的尼禄钱币，反面是一条鱼、一只大河虾、一条章鱼、一只乌贼（图67），上面没有铭文。埃里佐［Erizzo］对此深感困惑，一开始他认为这是一件现代赝品，因为上面的生物只能解释为对皇帝的冒犯，比如说，在埃及祭司的眼中，鱼是一个象征，指的是“歹毒的、令人憎恶的人”，大虾、章鱼、乌贼也都是这个意思。难以置信，埃里佐下结论说，这样一枚纪念章竟然制作于罗马帝国，因为同样不可否认的是，依据苏埃托尼乌斯［Suetonius］的一条记录，钱币上所象征的恶德恰恰就是尼禄的特征。唯一的解释只能是：这枚钱币是由某个臣服于罗马的城市铸造，以一种只能为智识阶层而非普通民众所能理解的方式，表达了对尼禄的畏怖之心。不过，连埃里佐自己也有点怀疑这个解释。他承认皮尔罗·利戈里奥的见解，这些水生动物更像是墨西拿



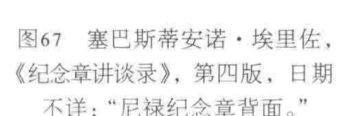

图67　塞巴斯蒂安诺·埃里佐，《纪念章讲谈录》，第四版，日期不详："尼禄纪念章背面。"





图68　罗马连环淫币（牛津，阿什莫林博物馆）

海峡［the straits of Messina］上的勒佐城［Reggio］和斯奎拉切［Squillace］城的象征，这两个城市都盛产鱼虾：因此，这些神秘的纪念章可能就出自其中一座城市。[17]

89

有一类淫秽"纪念章"（后来被称作连环淫币［spintriae］）上面是各种各样的交欢场面，有男人也有女人（图68），埃里佐认为这些像章没什么问题。他断言图案设计者正是提比略［Tiberius］皇帝，目的就是"告诉后人他自己那些丢人的丑事"——苏埃托尼乌斯的书早就一五一十地记录了这些淫行。[18]颇有讽刺意味的是，现在有很多学者认为这些"纪念章"实际上是妓院专用之物，因为印有皇帝头像的普通钱币——如维科所提示的那样——被严禁带入此类场所。不必对埃里佐的解释大惊小怪，因为（按照现代历史学家的看法）在谈及钱币纹样设计时，在极个别情况下，就连那些古罗马历史学家也会带来误导；苏埃托尼乌斯曾说，在一枚尼禄钱币上有阿波罗弹奏里尔琴［lyre］的场景，不管是确实错误还是有意而为，把皇帝和阿波罗神联系在一起，这可能是为了奉承皇帝，因为他就以擅长音乐表演而自傲。但实际上这枚钱币只是皇帝特别订制的个人肖像，到了16世纪，人们又开始重复苏埃托尼乌斯的说法，这也在情理之中。[19]

只有精美的凯旋门和纪功柱才会大量展示历史故事场面，但在绝大多数情况下，这些记录在古迹上的场面往往很难在传世文学作品中找到踪影。任何对罗马历史和艺术感兴趣的人自然都会去研究凯旋门与纪功柱上的浮雕，但很难给出什么解释。那位神秘的“格雷戈里大师”［Master Gregory］（可能是位英国人）肯定对此颇有体会。在13世纪初，他曾参观过罗马，“格雷戈里大师”对俗世历史颇感兴趣，他独立思考、认真观察，力图理解在罗马城最主要的纪念碑上看到的那些雕刻出来的故事情节。这使他在前辈学者和同侪中显得卓尔不群。他所描述的古迹有些已不复存在，不过在现代学者眼中其解释还算合情合理，基本可信。有些时候他可能也会搞错，但我们可以借此看清他何以会得出自己的结论。后世许多观看者可能事先就知道自己想去发现什么，并据此去解释材料，“大师格雷戈里”可不一样，他——觉得那些拉丁文题铭很难解读，也很难加以准确复制——经常嘲笑自己同辈人所复述的故事，有时候他还会说对所见之物一无所知。他会记下目验之物，提醒自己回家后去翻阅文献资料，以便对自己记录的东西做一番合情合理的解释。他对自己的一个说法就很满意：他认为马可·奥勒留纪功柱（可能是图拉真纪功柱）肯定是为了纪念贵族执政官盖乌斯·卢西努斯·法布里齐乌斯［Gaius Luscinus Fabricius］而立。（按照许多古代作家的记载）罗马劲敌皮洛士［Pyrrhus］曾派自己的医生向他游说，要他谋杀自己的领袖，之后会有一笔可观的报酬，法布里齐乌斯回绝了。在纪功柱上，有向皇帝献俘的场面（图69），这一幕马上让“格雷戈里大师”想起了一个情节，即为了感激法布里齐乌斯，皮洛士曾下令释放所有罗马战俘。[20]

90

“格雷高里大师”对这座纪念碑的反应表明，他对处理材料慧眼独具、鉴赏精微：在到达罗马之前，人们已普遍认定这座纪念碑是马可·奥勒留纪功柱，他断然抛弃了这个看法，认为浮雕所表现的乃是他所熟悉的历史事件。他可能借用另外一种传统（一种我们在下一世纪才看到的传统），拈出了法布里齐乌斯这个名字，不仅如此，他还随时准备依靠原作校验自己的印象。这确实非同凡响。当然，同时代或稍后的罗马访客总是竭力排斥这类

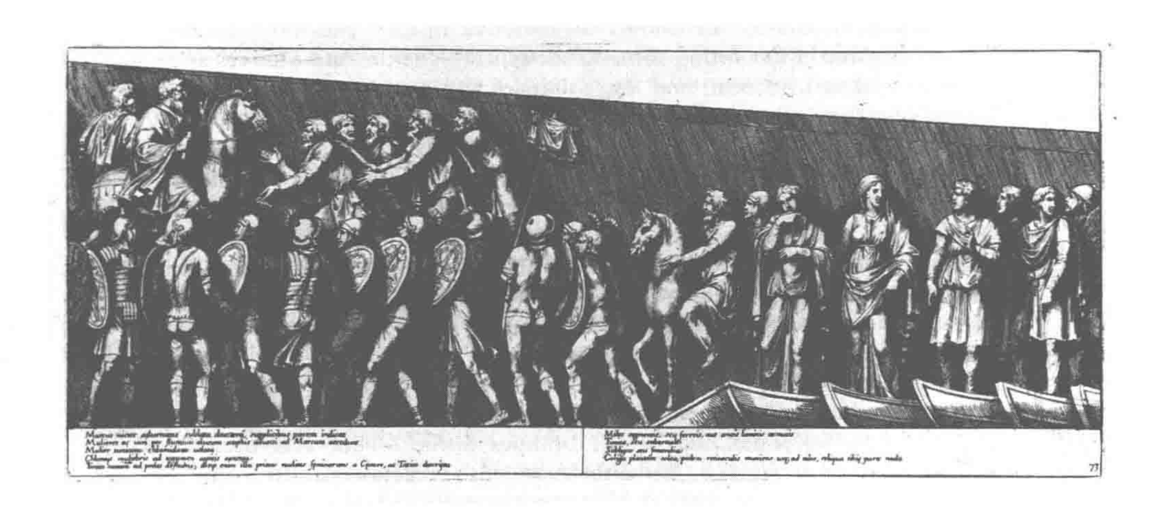


图69　皮耶罗·桑蒂·鲍尔托利，铜版画（见G. P. 贝洛里，《安托尼努斯·马可·奥勒留纪功柱》，罗马，日期不详），取材于罗马奥勒留纪功柱浮雕，表现了高阶级的蛮族男女正向皇帝俯首称臣

证据。索尔兹伯里的约翰写道："凯旋门之所以让名人永垂不朽，是因为铭文解释了建筑的来龙去脉。只有当铭文告诉我们拱门表现的是（出生于英国的）君士坦丁的丰功伟绩，观者才会认出这位祖国解放者、和平缔造者的身份。只有书面文字才会让声名不朽。"此后不久，彭冈巴诺·达·西尼亚［Boncompagno da Signa］也发出了抱怨："罗马人想通过浮雕，希腊人想通过雕像让后人记住他们的伟大业绩。但如果用书籍而非浮雕和造像来传达这种记忆，那不是更好吗！实际上，从世界之初，为了让古人的记忆永存，绝大多数人都是通过书写来记录这些事件。"[21] 对图像的这种不信任感由来已久，影响深远，但现在我们已经知道，其实连罗马历史学家在名作著述时也经常会去参考图像材料，这岂不是颇具讽刺意味。[22]

1411年，拜占庭学者曼努埃尔·克里索拉莱［Manuel Chrysoloras］写过一封极为生动有趣的信——他在大约15年前就来过意大利，此后对传播希腊知识起了重要作用——在信中，他首次指出了罗马凯旋门线刻浮雕的重要性，甚至还把它与最伟大的历史学家之一——希罗多德的著作进行了详细对

92 比。[23] 对于叙事性历史和古物学研究之间的巨大分歧，他有着极为透彻的认识，所以在进行上述类比时会显得略有迟疑。他列举了一些浮雕场景——“战斗、俘虏和战利品，被摧毁的要塞，牺牲者和受害者，祭坛和献祭品”——并补充说，“通过上面的铭文我们可以认出每项事物”，接着他就给出一个结论：“当希罗多德和其他历史学家描述到这些事物（古时候，人们拿的什么武器，穿的什么衣服，治安官有什么样的徽章，部队如何排兵布阵，战斗如何展开，怎样围攻城市，如何安营扎寨，人们使用什么样的饰物和袍服）时，人们认为他们所做的事情极有价值；不过，在那些雕像中，你却可以‘目睹’彼时不同民族的实物，所以它也是一部完整而准确的历史——或者，与其说是历史还不如说是对当时普遍存在之物的展览和证明——姑且这么说。”

克里索拉莱的见解对我们有益，不仅是因为其新颖——他还说自己“登上了宫殿墙垣，甚至爬上窗户，希望窥破这些美好之物的奥秘”——还因为他认为作为叙事来源，这些浮雕有其特定价值：毕竟，他心里很清楚铭文根本就不能解释凯旋门上的全部内容，甚至连罗马（或希腊）历史学家存世的著作也做不到这一点。当这位杰出的学者从事写作时，严肃的历史学研究尚未在后古典世界产生什么影响，不过20世纪读者仍然认为，在他那里，一种新的、可能会改变整个学科的研究方法已经呼之欲出。不管怎么样，后世作者还是沿袭了克里索拉莱谨小慎微的“古物学”方法，即使面对那一目了然的叙事顺序也不敢苟且敷衍。

对于前述普遍规则，至少有一个例外特别值得一提。16世纪初，波隆纳艺术家雅各布·里潘达［Jacopo Ripanda］受命为法齐奥·桑托罗枢机主教［Cardinal Fazio Santoro］罗马宫殿“第一大厅”［the first great hall］绘制系列湿壁画，内容是表现图拉真皇帝的生平事迹。[24] 画家及其顾问选定了17个场景，集中描绘了这位皇帝和达契亚［Dacians］人的战争，每个场景下方还用拉丁文对内容做了解释。[25] 在16世纪，有位参观宫殿的游客记录下了这些铭文（湿壁画现在早已无影无踪），不出所料，铭文主要从一部描写图拉真战

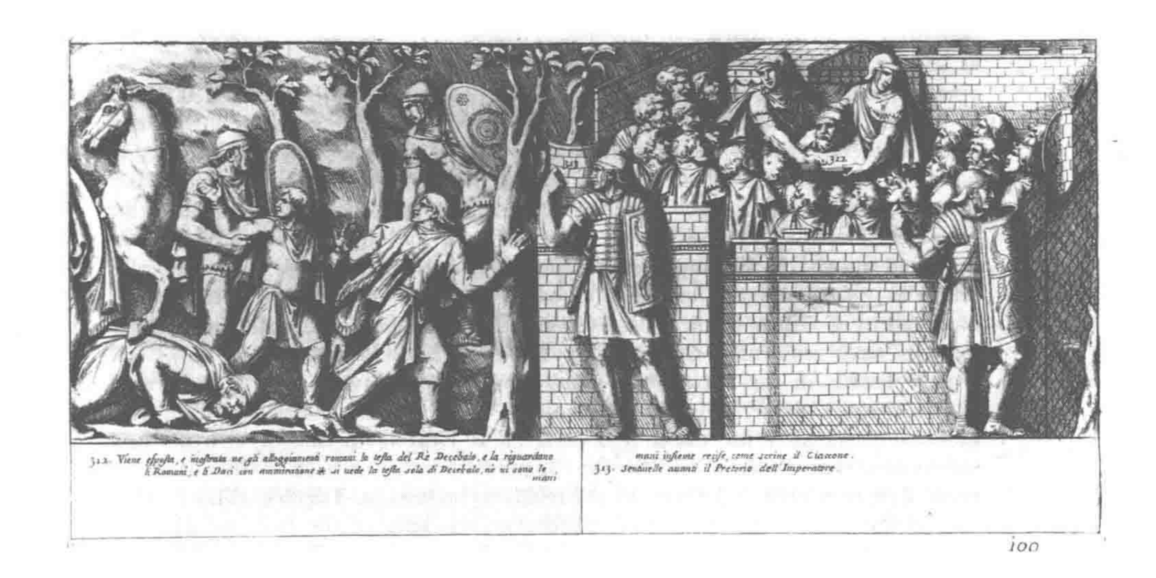


图70　皮耶罗·桑蒂·鲍尔托利，铜版画（见G. P. 贝洛里，《图拉真纪功柱》，罗马，日期不详），取材于图拉真纪功柱，胜利的罗马军队正在向罗马人和达契亚士兵传观达契亚国王德塞巴鲁斯的首级

争的叙事提要中提炼而成（这段提要竟然还存世），提要作者是一位罗马化了的希腊历史学家狄奥·卡西乌斯［Dio Cassius］，写作时间大约是在事件发生的100年之后。不过，从其中一两处铭文可以明显看出，里潘达所选取的场景并非来自此书或其他一些文献资料，而是取材于图拉真纪功柱上的浮雕。比如，其中有一幕场景表现了罗马军队传观自杀身亡的达契亚国王德塞巴鲁斯［Decebalus］的首级。在存世的狄奥史书中，这段插曲没有任何记载（尽管他在最初的版本中有可能会记上这么一笔），而纪功柱上却明明白白出现了这一幕（图70），这些浮雕肯定为里潘达的整体构思提供了无比珍贵的典范——的确，他擅长“以罗马人自己的战斗方式”[26]描绘战争场面，并以此名世，但同时也冒了极大的个人风险，很可能会因为抄袭而自贬身价。但不管怎么讲，里潘达还是把纪功柱上雕刻的场景当成了首要历史证据——尽管没有任何文献史料能证明这一点。在视觉材料的阐释这个大背景下，这只是一小步，却意义非凡。

93

这是一个富有想象力的举动，但在同时代作家中却未得到呼应，甚至在事隔多年之后情况依旧如此——比如，阿尔方索·沙孔［Alfonso Chacon］在1576年出版了第一套不太完整的以里潘达素描为底本的铜版画全集，其中包括图拉真纪功柱浮雕，从他为此书配制的评论文字中我们也同样看不到任何回应。实际上，人们的兴趣完全转移到了一个不同的方向，1665年乔瓦尼·德·罗西［Giovanni de'Rossi］为纪功柱浮雕出版了一卷非常漂亮的全新图集，在此书序言中，出版者乔瓦尼极力强调，要把它们作为建立古物学识的基础。[27] 他对250年前的克里索拉莱的观点做了回应，但丝毫没有后者那样清醒，他可能太过拘泥和谨慎了："这本书是图拉真向德塞巴鲁斯发动的第一次和第二次达契亚战争史，实际上你看到的却是一个与古物相关的包罗万象的信息库，特别是罗马人和蛮族的风俗、服装、武器、旗帜；军事纪律、占卜仪式、起居营帐、建筑、船只、桥梁、城堡、军事会议、突击、攻城锤、龟甲大盾［*testudines*］与机械、进攻、战斗、缴获物、胜利、杀戮、战俘和战利品。除此之外，像宗教仪式、战利品展示、献祭等其他盛大的礼仪活动也会不停地在你眼前闪现。"

古物学在对待视觉叙事时得到了强化，一个世纪之后这引起了阿戈斯蒂诺·马斯加尔迪［Agostino Mascardi］的注意，尽管他对此并不认同。他还写过一些非同凡响的历史评论著作，出版于17世纪。[28]

马斯加尔迪是耶稣会士（不过显然放荡不羁），1590年，他出生于热那亚［Genoa］南部的萨尔扎纳［Sarzana］小镇，但很快就在罗马树起了大名。蒙教皇乌尔班八世提携，他于1628年被任命为罗马大学［Sapienza］修辞学教授，和教廷圈子里的一流才俊都有联系，除了部分演说词和文学作品，他还写过一些历史著作，其中最著名的是对1547年的乔万·路易吉·德菲耶斯基伯爵［Count Giovan Luigi de'Fieschi］阴谋的叙述。马斯加尔迪对绘画极感兴趣，1629年他翻译了一部希腊对话，题为《桌子》［*The Table*］，并做了长篇评论。原文作者据说是苏格拉底的一位提比斯信徒［Theban disciple］，名字叫西比斯［Cebes］，传闻描述的是两位旅行者在克罗诺斯神庙［the

temple of Kronos］门口看到了一幅表现人的一生的寓意画。而他自己那本出版于1636年的极其引人入胜的著作《历史写作艺术》［*Dell'Arte Istorica*］也多次间接提到了绘画，比如在讨论文体风格时，他就采用了一个今天已经习以为常的做法，列出了一串艺术家的名字（其中有卡瓦列雷·德·阿尔皮诺［Cavaliere d'Arpino］、圭多·雷尼［Guido Reni］、兰弗朗科［Lanfranco］和皮耶罗·达·科尔托纳［Pietro da Cortona］），目的是想说明每个人物既有大画家的基本特质，同时又有自己的个人风格。[29] 书中还有很多地方令人印象深刻，他坚持认为当历史学家在讨论历史事件时，还应该通过对背景的生动描述来加以烘托（比如说发生在威尼斯的事件），只要这一做法有利于而非有损于阐明事件主体，那历史学家就有权这么做，这又一次表明了他对于视觉材料的感悟。[30] 他对艺术知之甚深，这在其他许多场合也有所流露，话虽这么说，但他却在竭力贬低古代幸存文物对他那个时代严肃历史学家的价值。他承认在很多情况下，“绘画、雕塑、拱门、纪功柱及类似其他公共纪念物都在无声诉说着伟大而又高贵的事迹，让我们可以从中了解英勇人物的壮举”，他以“没有任何历史可言的”早期罗马人为例，说他们是如何通过这种方式“把古代事物的记忆传给了后人”。[31] 他还认为，儿童，就像芸芸众生一样，“只能看画，那些表现了古代事件的彩色绘画可以是一种无声的历史，告诉那些头脑简单的人什么是好，什么是坏。而那些受过良好教育的人则可以通过阅读载记得出自己的判断”[32]。当他思考古物学家在百余年前的主张时，满脑子想的还是此类历史的道德意义：

94

罗马的君士坦丁和塞维鲁凯旋门残迹，还有那些经历了岁月吞噬，曾被蛮族人引以为荣的仅存的遗迹，以及图拉真和安东尼的两个纪功柱，上面满是浮雕人物，所记载的内容是如此精美，古物学家从中复制了好多东西，来为他们那些异常渊博的著作增光添彩：他们从大理石之书上摹取了林林总总的军服、军械、庆功饰物及诸多（我所知道的［*che so io*］）其他东西，并通过纸本书籍让我们所有人得到教益。不过，我可不

打算把这一类记录用在我正撰写的历史写作艺术中。[33]

在后文中他又写道：

还有些人在不知疲倦地收集所有宗教及世俗的风俗和仪式，比如献祭仪式、葬礼程序、官员服色、军衔高下、庆功大典、官僚机构及各种各样的律法：占卜、预言，和其他数以千计堪称广博的奇闻怪事。

不过马斯加尔迪宣称，古代作家大可以用这些来阐释疑难问题，但在今天，这已经够多了，没必要了。真正的历史应该是陶冶思想，并通过古今对比来教会我们如何管理自己的生活，二者必须要有所区别。[34]

许多学者决心在这类古代雕像中找到罗马历史上那些特殊事件的印证，显然他们这样做是为了部分地弥补上述缺陷，有一些古代雕像，古物学家们在其中看不出有什么研究机会（还有很多能看出）。现代生活中不乏类似的视觉记录，但在古代艺术中，至少从表面上看，我们却无从获睹其原型究竟为何物（如果有的话）。表面如此——但是更深入的研究，是否可以揭示真相呢？

95

我们很难确定这些苦心孤诣的尝试始于何时，不过至少有一件事得到了充分记录。1507年5月15日，人们在罗马鲜花广场［Campo de'Fiori］一处大宅的花园里挖出了一尊雕像（图71）。[35] 当时就被（准确地）确认为赫拉克勒斯［Hercules］像，不过饱学之士却对他左臂环抱的那个小孩大惑不解。几天之后，托马索·因吉拉米［Tommaso Inghirami］指出，雕像表现的并非赫拉克勒斯本人，而是罗马皇帝康茂德，据古代历史学家的描述，他曾把自己打扮成赫拉克勒斯的模样。因吉拉米没过多久就受命掌管梵蒂冈图书馆，成为教皇利奥十世［Leo X］宫廷的核心成员（当然，今天人们主要是通过拉斐尔那幅精美的肖像[36]才想起这个人），他显然很了解相关的文献资料，不过，他也有可能见过一枚或更多的各种钱币，其上康茂德确实被描绘为赫拉克勒斯的模样。

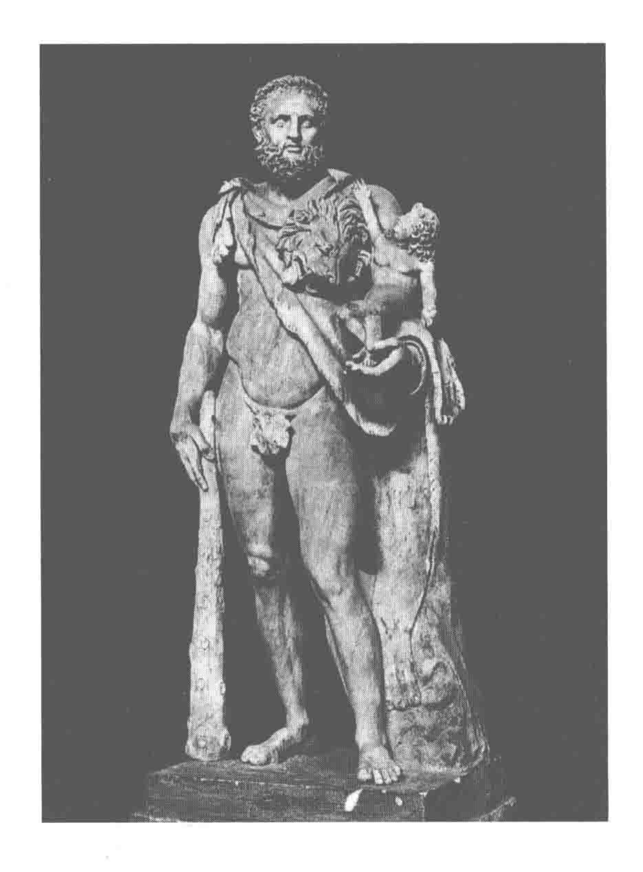


图71　大理石像，在文艺复兴时期被认为表现了扮作赫拉克勒斯的康茂德皇帝

不管怎么讲，人们之所以会认同这一身份判断，部分原因就在于雕像人物的表情看上去实在是太凶猛了，但多出来的那个小孩（钱币上没有）又是怎么回事呢？直到1597年，古物学家让-雅克·布瓦萨尔［Jean-Jacques Boissard］才解释说，这个小孩可以在《罗马帝王纪》的作者那里得到解释，被皇帝“下令处死的孩子，名字都会写在小牌子上”，他肯定是那个“把牌子从床边扔下去的娃娃”。

96

这一连串解释明显带有早期图像学研究的色彩。第一步，用取自罗马历史的某个人物取代神话形象——这类改换不算太离谱，但也不是非此不可。第二步，找出一个准确的、充满戏剧性的瞬间，以化解那些纹丝不动的雕像——但在这种情况下，你就会产生困惑：竟然没有人纳闷过，这么古怪的雕像怎么会有人订制呢。

“福斯蒂娜和角斗士”［Faustina and the Gladiator］这个例子更典型，这个故事可以让我们更多了解早期古物学家和历史学家脑子里想的都是些什么东西。塞巴斯蒂安诺·埃里佐有很多钱币，（他认为）其中有一枚钱币（或纪念章）的正面是一个女性侧面头像，铭文为“福斯蒂娜·奥古斯塔”［FAUSTINA AUGUSTA］，反面的铭文“献给胜利者维纳斯”［VENERI

97



图72 罗马的小福斯蒂娜，背面铭文为“*Veneri Victrici*”［献给胜利者维纳斯］，表现了玛尔斯和维纳斯

VICTRICI S.C.］环绕着一个顶盔执盾的裸体角斗士，身边还有一个衣不蔽体的女人拉着他的胳膊（图72）。[37] 埃里佐（他对福斯蒂娜没什么特别兴趣）非常有道理地认为，钱币反面的形象是在表现一则寓言，维纳斯正在平息玛尔斯［Mars］的怒火。

不过在历史研究者眼里，福斯蒂娜可是个声名狼藉的女人。[38]《罗马帝王纪》的作者说她下贱地和一个出身卑微的角斗士通奸。毫无疑问，只有如此这般，才能说清楚为什么那位道德败坏的康茂德皇帝会和传说中的乃父——福斯蒂娜的丈夫——德高望重的马可·奥勒留有天壤之别。我们知道，乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔已经在她的面相中察觉出伤风败俗的迹象。1635年，当让·特里斯坦在观看一枚和埃里佐的藏品类似的钱币时又再次提到了这一点。特里斯坦并不完全相信角斗士的故事，但对福斯蒂娜的放荡淫行却深信不疑。在他看来，钱币背面表现的是她正准备施展女性的诡计——赤身裸体、眼泪汪汪——目的就是让皇帝远离险恶叵测的军事战争，这样她才能和皇帝恩爱缠绵，享受“爱战的温情”［la douceur des combats amoureux］。这个“做作的浪女人”不也是在进行暗示吗？如果他不肯留下来，或至少带她一起走，那她就有本事让所有人都知道，离开了他，她自己也有乐子。还有一种可能：或许是马可·奥勒留正劝她跟随自己出征，部分原因是他无法忍受二人长久的分离，部分原因则是他自己也很清楚，把这么一个风情万种、水性杨花的女人留在后方，恐怕也不是什么好事。[39]

就在同一时期，一个不同的看法也在四处流传。当时出现了两组以“玛

尔斯与维纳斯”为题的雕像，从构图上看，二者与福斯蒂娜钱币背面图样极为相似。1638年，法国艺术家弗朗索瓦·彼埃尔［François Perrier］为他在罗马所见的最精美的雕像编了一部选集，并为博尔盖塞［Borghese］家族收藏的那件《福斯蒂娜和角斗士》(图73)配制了插图。他解释说，“有人”认为它表现的不是福斯蒂娜和她的丈夫，而是她和她的角斗士情人，当然也有其他人认为这些人物是“伏伦尼亚［Volumnia］正在丈夫科廖兰努斯［Coriolanus］的面前为祖国求情”[40]。这是此类理论第一次亮相，三年之后，1641年，约83岁高龄的弗朗切斯科·安杰洛尼［Francesco Angeloni］出版了其《从尤利乌斯·恺撒到君士坦丁大帝时代的皇后史(附有选自古代纪念章的插图)》［*Historia Augusta da Giulio Cesare infino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle antiche medaglie*］，在此书中，我们又会再次见识这些论调(而这一次的依据主要是一些纪念章)。在17世纪的罗马研究者眼中，安杰



图73 扮作皇帝夫妇的玛尔斯和维纳斯组雕，旧时被认作“福斯蒂娜和角斗士”(巴黎，卢浮宫)

洛尼可是大名鼎鼎，其艺术收藏非常有分量，其中安尼巴莱·卡拉奇 [Annibale Carracci] 的素描数量尤为宏富。通过普桑的引荐，他还把自己的书献给了路易十三。[41] 不过这本根据罗马纪念章"真相"撰写的历史，似乎更多地与他早年撰写"趣闻录"[novelle piacevoli] 的经历有关，而非与他的艺术感受力有关联。看着纪念章的背面，他评论说，"有人认为这些人物代表着玛尔斯和维纳斯，她被冠以'胜利者'[victrice] 的称号，因为她有控制玛尔斯的本事……但我要说的是，这个场景表面上看是维纳斯和玛尔斯，其实表现的是福斯蒂娜对年轻角斗士的情欲"[42]。

98

整整一两代人似乎都未对此解释提出质疑（至少在出版物中如此），到了1685年我们第一次听到了反对意见。乔万·皮耶罗·贝洛里 [Giovan Pietro Bellori] ——安杰洛尼的侄儿，一位极其杰出的学者、鉴赏家和理论家，其教养在很大程度上得益于自己的叔父，而他也把安杰洛尼视为第二父亲，并总是想办法捍卫叔父的名望。不过，当他为安杰洛尼那部《罗马帝王纪》出版带有其个人评注的修订版时，却无法接受书中对这枚纪念章的解释。像所有他那个时代的学者一样，他相信钱币反面的纹样指的是福斯蒂娜和马可·奥勒留。不过他认为，元老院之所以要表现维纳斯管束玛尔斯，用意是暗示皇后应该约束自己的丈夫，不要对日耳曼连年发动战争，并劝说他返回罗马。在讲到这一条时，贝洛里小心翼翼，但又简单明了、直指要害（这种做法在今天已司空见惯，在当时却非常新鲜），他认为元老院不可能 [non è probabile] 去羞辱马可·奥勒留和他的儿子康茂德，不可能在其治下去发行印有福斯蒂娜和角斗士秽行的钱币。换句话讲，各类钱币学的学识都有瑕疵，而贝洛里正摸索着揭示这些瑕疵——古币学家从官方材料（比如钱币）中揭示的信息其实和那散布流言蜚语的罗马历史学家的文本毫无二致，后者也经常在所描述的事件发生好多年之后才开始动笔。

不过，就在贝洛里介入这场争论之后数年，又有人发表了一段文字，在所有关于这件（现在已名闻遐迩的）博尔盖塞别墅雕像的描述中，这篇评述

最令人动容——其长篇大论明显与钱币图案有关。1700年，这位仰慕者写到，“看到这组雕像的人”

> 不会不相信，福斯蒂娜全身发抖，正担心着她所深爱的角斗士的性命，在他即将赶赴露天剧场搏命的那一刻，她正试图把他拉回来。你可以看出她已身陷情网，不能自拔，欲火焚身，无所顾忌。她很清楚自己正在玷污自己的高贵血统。她自贬身份，所行之事乖张——一个明知故犯的恋爱中的女人，充满了紧张的情绪，羞怯而无耻，娇弱又胆大妄为。自己的爱人行将赴死，她感到害怕，她百般努力，加以阻止——其表情、姿势是如此逼真，通过这种方法，所有的情绪都得到了表达。望着她，你会不由自主地进入她的感情世界，这位如此伟大的皇后，要是你不以她的不贞为耻，你真的会怜悯内心痛苦的她了。[43]

作者对这组雕像的描述令人颇感意外，而作者的身份可能也同样令人吃惊：拉格内神父［Abbé Raguenet］。当他在罗马见到这组雕像时大概是40岁——他去罗马是为布永枢机主教［Cardinal de Bouillon］效力，担任其侄儿的家庭教师。此前九年，他还出版过一本颇受欢迎的论克伦威尔［Cromwell］的书，直到19世纪这本书一直都是同类法文著作的样板。此书题献给博絮埃［Bossuet］，对查理一世的困境亦明显同情，除此之外基本上不偏不倚，书中还（以法文和拉丁译文）大量引用了发表和未发表的被详细记录下来的原始材料。以现在眼光来看，此书最重要之处就在于，拉格内一再向读者强调自己曾对那些纪念克伦威尔事迹的纪念章做过大量研究，而且还就这些问题请教了一流专家（其中有彼埃尔·比佐［Pierre Bizot］，古币学家，《纪念章上的荷兰共和国史》［*Histoire métallique de la République d'Hollande*］的作者）。他在书中复制了一些此类纪念章，基本还算准确[44]，并做了详细解释。如此缜密、如此渊博的一位历史学家，假如有人说大理石雕

99

像表现的可能是当时的某位国家统治者，正被娼优或卫兵搂在怀中，他一定会嗤之以鼻。然而他同时也知道，发生这种事也绝非毫无可能。但不管怎么样，拉格内还是毫不犹豫地认为，当年罗马人做的正是（角斗士）这类作品。可是他和其他一些支持角斗士说法的人都未曾提到任何一个可能会支撑其看法的古代事例，这不免有些令人奇怪，比如普林尼就讲过一个故事，克忒西克勒斯［Ktesikles］画过一幅画，内容是斯特拉托尼丝［Stratonice］王后躺在她心爱的渔夫的怀中——这幅画惟妙惟肖，王后爱之入骨，拒绝人们将它从所张挂的以弗所［Ephesus］港口移走。[45]

在17世纪后半叶，许多欧洲国家纷纷利用纪念章进行恶意宣传，于是，在解释钱币和大理石雕像时，布瓦萨尔和拉格内及其他一些作家也顺理成章地认为，它们也是在蓄意冒犯据信由他们所再现的钱币上那些皇族人物，两件事异曲同工。荷兰人是类型画的大师，而且也精通于摆弄像章背面那些阿谀拍马和程式化的图像，这些图像是为当时几个主要君主设计，曾惹得英国[46]和法国宫廷大为恼火。纪念章图像变来变去，不过是些寓言图案，不过，正如一个世纪或稍早以前宗教战争时期所采用的视觉宣传手段一样，一些最有冲击力的纪念章也开始面世了，其方法就是将这些寓言与写实的手法合为一体，至少会令人产生真实报道的错觉。“法兰西题铭和美文学院”曾为路易十四造币厂设计过一个花里胡哨的图像，荷兰人对此图像做了很多狡猾的更改，其中之一就是在阿姆斯特丹给这枚法国纪念章做了个小小“手术”，内容是国王策马扬鞭，驾着双轮战车奔向胜利。不久之后，荷兰开始发行一枚新版纪念章，内容是国王坐在战车上（图74），几个妇女正在拉车，上面的铭文是“我来！我见！我却未征服”［VENIT VIDIT SED NON VICIT］（图75），而这两种纪念章的正面都是相同的路易肖像。[47] 在17世纪许多学者看来，上述纪念章、钱币与福斯蒂娜皇后的钱币何其相似——钱币的一面是镇静自若的皇后肖像，作为证据，翻过来就是她那放荡的生活，这些相似之处真叫人吃惊。不过，这显然是一个巧合。有人反复宣称：“真实、永不变质

100



图74　为纪念路易十四于1674年第二次征服弗朗什孔泰而发行的青铜纪念章



图75　荷兰纪念章，1693年，仿造路易十四胜利纪念章

的钱币”要比“那些受雇于人、阿谀拍马的作家所做的各种各样的描述”更有历史价值，看来，前述两个例子确实给这一说法提供了新的情境。

在罗马历史上，有数不清的事例（比如，忠诚的奴隶获得了奖赏，或者暴政的受害者被迫自杀），古物学家声称可以从各类古迹——不仅仅是罗马历史古迹中找出这样的情节。福斯蒂娜和康茂德的丑行只不过是其中一两个例子而已。当拉格内神父正在品味那个身陷情网、罪孽深重的女人的细微情感时，另外一些前往意大利的游客也在一幅室内音乐会题材的画作前伤透了脑筋，并认真地揣摩着画中人物——加尔文、路德与路德夫人间的关系。当时，这幅画被认为是乔尔乔内的手笔，今天则被干巴巴地标注为：“提香作品——《音乐会》。”（图76）17世纪90年代，人们就已经确认了画面三位主人公——当然，此前也一直流传着相关暗示——尽管路德的真实面容广为人知，但人们还是兴高采烈地接受了这个判断。后来，迟至1818年，有人指出，乔尔乔内去世的时候加尔文才刚满两岁，于是，说话的这位杰出学者奋力解释说，如果画中人物的身份没有错误，那么画作应出自“威尼斯画派”

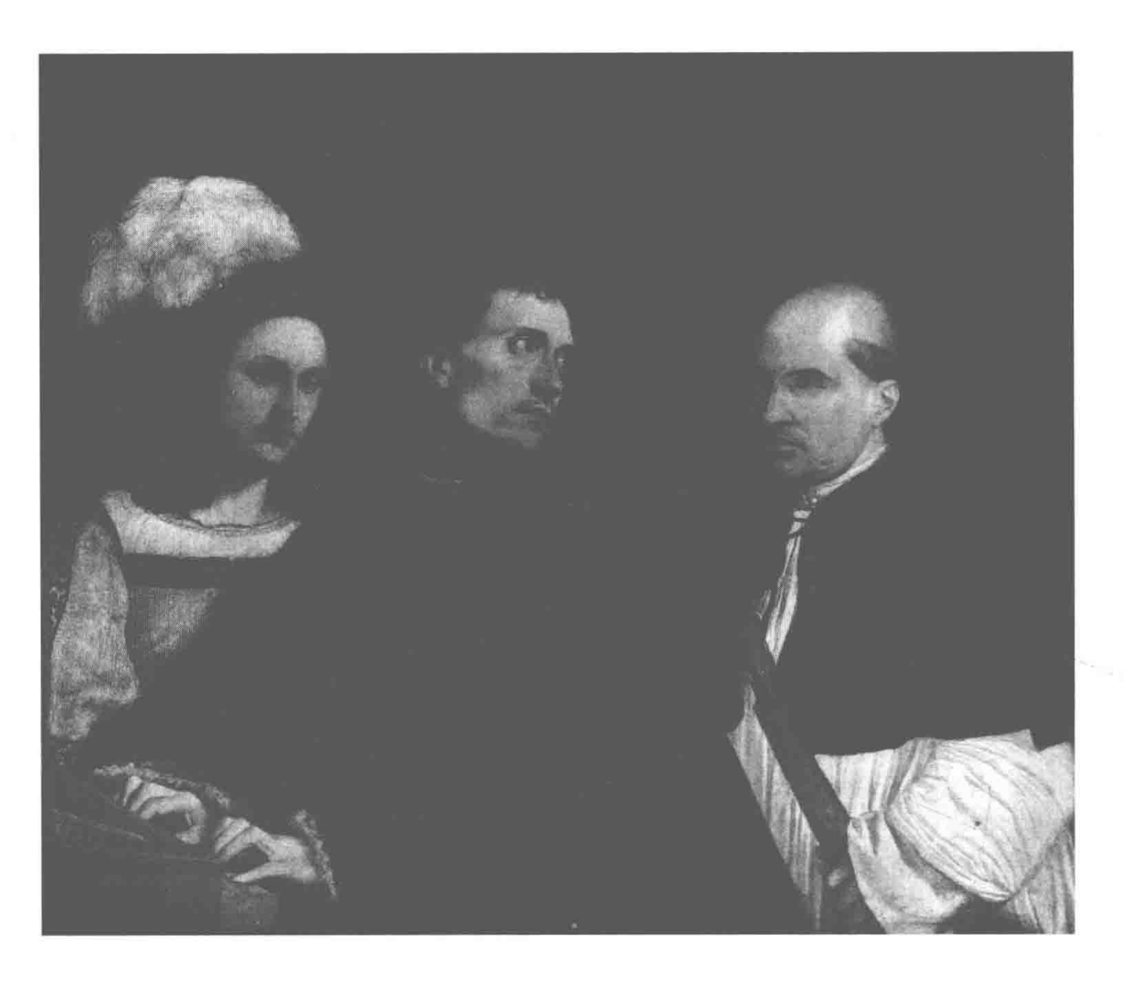


图76 提香，《音乐会》（佛罗伦萨，皮蒂宫）

而非乔尔乔内。[48] 到了1844至1845年，年轻时代的特奥多尔·蒙森［Theodor Mommsen］也毫不迟疑地认出了路德及其夫人，尽管他称第三个人物是梅兰希通［Melanchthon］。[49] 也就在这一时期，欧洲历史上许多更声名狼藉的人物，如马基雅维里［Machiavelli］、波吉亚家族的各色人物，都在文艺复兴时期的画作中得到了指认。

这类对单件钱币、雕像、绘画的研究固然很重要，不过有一个历史研究领域所要讨论的问题的性质却完全因为艺术而发生了彻底改变，而且这种艺术（最初）和作品的内容与品质高下毫无关系。尽管人们膜拜圣迹，但那些

101

涉及基督教会草创之初的苦难与胜利的视觉证据却一直粗疏荒陋，远逊于那些记录辉煌罗马历史事件的视觉证据。1578年6月，一群劳工在罗马城市两公里外靠近新塞拉里亚大道［Via Salaria Nova］的一处大宅的地下偶尔发现了一组装饰繁缛的基督教墓葬，天主教辩士顿时欢呼雀跃，他们马上意识到，这些墓葬对于往昔的研究至关重要。[50] 事情还不到两个月，有一份报告就说："现在，你可以亲眼看到这一切了，在异教偶像崇拜者主宰天下的时候，在禁止基督徒公开集会的年代，我主神圣而又虔诚的朋友们是如何在那些洞窟及地下宫殿里画出了他们那神圣的图像，并加以崇拜：而今，那些眼瞎目盲的基督徒，浊气一涌，竟然要将他们移出教堂。"[51]

早期基督徒到底有没有使用过视觉艺术？新教和天主教历史学家对此吵得不可开交。其实早在路德和罗马教会决裂之前，人们就对图像在教会中所起的作用产生过大量争论，这些争论最终导致了痛苦的分裂和热火朝天的圣像破坏运动。[52] 天主教徒和各种新教团体各陈己见、观点纷呈，不过在所有这些问题中，我们只关心涉及历史材料的那一类讨论。耶稣本人或他最早的一批信徒会允许对教堂进行装饰吗？（摩西十诫［Mosaic commandment］说，"不可为自己雕刻偶像"，不过，一旦耶稣显化为人形，这一条也就无关紧要了。）看来，存世的文本完全可以从不同的角度进行理解，教皇格列高利一世（590—604年）曾说，"教堂可以使用绘画，那些不识字的人至少可以从墙上看到他们从书中无法读到的东西"，但对更简朴也更好斗的清教徒而言，这句话毫无价值，他们知道每个教皇都会这么讲。但眼下这批绘画却提供了历史铁证，说明最早的基督徒的确在他们最神圣的殿堂中使用了图像——当时，还无人质疑这些墓室装饰艺术确实是耶稣本人去世不久之后所做。

102

枢机主教巴罗尼奥［Baronius］——有史以来最伟大、最有影响力的天主教历史学家——的《教会编年史》［*Annales Ecclesiastici*］第一卷刚刚脱稿之际，地下墓穴恰恰被人发现，于是他欣然命驾，前往参观。[53] 在回想其震撼力时，他写道："整个罗马惊讶不已，根本没料到身边竟然有一座隐秘城市，其中布满了基督徒受迫害时期的坟墓。此前，我们只是在文字描述或少

数部分发掘的墓葬中对此略知一二。现在我们完全意识到，而且充满惊讶地亲眼目睹圣哲罗姆和普鲁登修斯［Prudentius］所讲述的事实了。”[54] 这段话完全是传统史学腔调，对文字材料毕恭毕敬。确实，14世纪西班牙诗人普鲁登修斯曾满腔热情地描述了富丽堂皇的殉教者坟墓[55]，但在圣哲罗姆的笔下，这些地下墓穴仅仅是阴惨悲凉之地[56]，甚至连16世纪的参观者——不管他有多么虔诚，多么欢欣鼓舞，见到眼前这一幕，兴奋之余难免也会倒吸一口凉气——阴冷潮湿的地下走廊足足有好几英里，两边是一排排空荡荡的在粗砺渗水的岩石上凿刻而成的墓槽［*loculi*］，大大小小，尺寸不一。当他低着脑袋小心翼翼、跌跌撞撞，甚至还要趴在地上摸索着前行时，猛然间又会发现空间豁然开朗，他已进入了一处长方形的“隔间”［cubicle］，手中闪亮的火把会照亮铺设在地面上的、断裂的却刻有优美铭文的厚厚大理石板，还有那些手法粗糙的人物画像——有些已晦暗褪色，有些则艳丽刺眼——在墙面或低矮、悬空的穹顶位置，在那淡红或灰色背景的映衬下时隐时现，有时候旁边还有些构思精巧的灰泥浮雕［stucco reliefs］。学者面对的正是一个全新的图像世界。在天主教历史学家那里，就在几年之前，那些一直以异教雕像面目示人的古代艺术似乎还是教会的威胁，后来它们却逐渐成为天主教历史学家武器库中最重要的法宝之一。从某种意义上讲，这次墓葬的发现及学术研究恰恰是所有此类历史研究的开端，在这些研究中，视觉元素提供了至关重要的材料。

103 这一研究过程进展缓慢，充满了不确定性，因为这些视觉元素实在过于陌生，尽管人们很快理解了其基本含义，但还没有找到探索它们的工具。如我们所见，巴罗尼奥枢机主教极力欢迎对地下墓穴进行研究，自己也去过那么一两次，还随时会从视觉材料中选取证据，这在当时的历史学家中已属难能可贵，但是他更喜欢将其作为第二或第三手材料来用。我们可以举一个例子，据尤西比乌斯记载，基督曾治愈了一位罹患血漏的妇人，妇人为他定铸了一尊青铜像——这尊雕像不仅具有重大的教义上的意义，而且也吸引了艺

术史学家的某种注意力。现代人对此产生关注，要归功于著名的神学家鲁汶［Louvain］的扬·莫兰努斯［Jan Molanus］。[57]借助早期文献，他讲述了“叛教者尤里安”［Julian the Apostate］是如何将基督像从底座上移走，并换上了他自己的雕像。接着，来自天国的复仇之火烧掉并彻底摧毁了尤里安雕像。幸运的是，虔诚的基督徒收集保存了基督像的残片，因此，人们才能描绘出基督铜像最初的样子，并据此创作了一些变体。有一部对开本古物学图册还为此配了插图（图77）[58]：在画面上，妇人恢复了健康，跪倒在立姿基督像前方，并向他伸出双臂（图78）。巴罗尼奥正是通过这尊雕像做了推论，认为妇人更像异教徒［Gentile］，不太像希伯来人（因为经文严禁制作此类形象）。[59]但在18世纪，有些人可不像他那样笃信教义，他们满腹怀疑，认为这组形象可能表现的是一位统治者正在接受一位对他感恩戴德的当地居民的敬

104



图77 乔瓦尼·博塔里，《选自罗马墓地的神圣雕刻与绘画》，卷一，1737年：石棺



图78 图77细部，曾被认为再现了一尊青铜组雕上的两位人物，由被基督治愈血漏病的妇人定铸

意，或一位皇帝在征服了一座城市、一个行省之后，正在为自己庆功，比如吉本就认为这是为某个“世俗救主”[temporal saviour]而立的造像。[60] 还有其他一些说法，如奇柯尼亚拉就认为，所有这些材料最初都来自于一件浮雕，而非立像。[61]

毋庸赘言，在巴罗尼奥眼中这些猜测都是奇谈怪论——并不仅仅因为它们充满了离经叛道的意味。作为历史学家，他更相信文字而非图像。在重构早期教会生活时，他自然要花大量篇幅去谈法袍、珠宝、典礼等诸如此类内容，因为这些都是其至关重要的特征，但在讨论这些内容时，他却一直都依赖书面材料。[62] 有趣的是，在他那个时代，他是推动罗马教堂装饰的最有名和最博学的人物之一。像所有天主教历史学家一样，他以浓墨重彩强调了教皇和帝王对艺术的赞助，并记录了在他们的支持下修建而成的伟大基督教古迹，这种时候，想必他也是欢欣鼓舞、意兴盎然吧！

105 在使用钱币、纪念章这一类常规材料时，巴罗尼奥要比此前所有作者更

有条理（也更有想象力），其实在此后一个半世纪内，绝大多数追随者都比不上他。他在其12卷本《编年史》的头几卷还特别配制了精美的铜版画插图，这些铜版画和文字相得益彰，用意不是装点门面，而是为了进一步阐发观点。图像是仿自同时代古物学家收藏的钱币——这些人是弗尔维奥·奥尔西尼、皮尔罗·利戈里奥，还有最重要的一位——莱利奥·帕斯夸尼洛［Lelio Pasqualino］，他是罗马圣母大殿［Santa Maria Maggiore］的学者型教士，家宅位于坎皮多利奥山丘［Campidoglio］附近，据说里面藏有全罗马最精美的古物。[63] 巴罗尼奥经常用钱币和其他古迹来解决罗马历史上那些自相矛盾的问题，或（以极度精练的方式）对此进行挑战。比如，他从马可·奥勒留纪功柱上就复制了震撼人心的一幕：画面上，朱庇特显化为雨神，为罗马军队解了渴，同时又用洪水冲垮了敌人营盘，把他们淹死（图79）。但是，依据后来的一则传说，他又断言纪功柱上的浮雕场面是在有意误导观者，因为皇帝本人的一封信可以证明，其实是基督徒代他出面祈祷，求来了大雨。后来，蛮族人对纪功柱大肆破坏，连雷都劈它，这不能说不公平。当教皇西克斯图斯五世［Sixtus V］将它复原后，它上面本应该再立个圣保罗雕像才对。[64] 后来，巴罗尼奥更是频频使用纪念章来说明君士坦丁及其后的皇帝渐渐接受了特殊的基督教符号这一过程。类似的问题他完全可以做更深入的研究，比如，他指出"某位非常渊博的古物学家"曾认定叛教者尤里安钱币背面表现的是圣母和圣子，之所以选择这个图像是因为皇帝当时正假装信教，但实际上，如果拿一枚哈德良钱币做比较，即可确凿证明上面的人物乃是怀抱婴儿的伊希斯（Isis）："在勉力图解基督教的时候，神可不允许弄虚作假！" [65] 长久以来，许多收藏家和作家一直痴迷于纪念章与雕塑，巴罗尼奥对图像的兴趣却远远超出了这个范围，不过，他极少评论审美品质的高下，我们将会看到，一旦他做出评论，其见解便极富感染力。

106

在撰写《编年史》之际，巴罗尼奥利用了那些刚刚为人所知的视觉材料，所以他和同时代那些精于此道的学者与理论家是一类人物，这一点我们要予以肯定。尽管为了解决具体的历史争论 [66]，他只是在那么一两处提到



图79 巴罗尼奥，《编年史》，卷二：马可·奥勒留纪功柱浮雕，化身为雨神的朱庇特正在为罗马军队解渴

了这些材料，其实对巴罗尼奥而言，相对于那些在早期教会研究中已经得到充分利用的大批视觉证据，这些地下墓穴绘画——不管多么令人敬畏、感奋——只不过是些小小的补充。

对新教历史学家来说，地下墓穴则令他们颇为难堪。他们大肆指责天主教会，因其引发了迷信般的谄媚（而且这种迷信也引起了那些颇有鉴赏力的天主教历史学家的担忧），他们还对其中发现的“圣物”百般嘲讽（“如果他们碰巧找到了一根骨头……不管是狗、猪、羊还是其他动物，马上就会把它

奉为圣徒的骸骨”)，新教历史学家反复指出，墓室这么黑，很难看清什么东西。当然，很少有严肃的新教史学家能得到机会去地下墓穴仔细查看一番。直到1685至1686年，才有这么一位人物出现，对地下墓穴提出了一套自认为合乎情理的解释。吉尔贝·伯内特［Gilbert Burnet］——现在人们只记得他是《英国宗教改革史》[*History of the Reformation in England*］的作者，还有他那部遗著《当代史》[*History of his Own Time*］。当年，他在参观罗马时就得出了一个结论，即地下墓穴并非由早期基督徒修建，而是古罗马人用来存放奴隶和“低贱平民”骸骨的异教坟场，只是在君士坦丁大帝之后才被用作基督徒墓地。[67] 地下墓穴石棺上的浮雕，风格要晚于罗马晚期的作品，那些题铭“更具有哥特而非罗马气息”，为什么会这样？这只能有一个解释，即这一类东西基本上都是出自中世纪僧侣之手，目的就是想在文物交易中卖个好价钱。[68] 地下墓穴装饰是后起之物，这一理论在其他清教徒辩士那里大受欢迎。[69]

幸运的是，在判定地下墓穴墙壁和穹顶图像的真实身份时，双方还算心平气和，因为绝大多数问题都不难理解——尽管画面场景很少有铭文，而且对那些见惯了同时代意大利艺术家精巧构图的人来讲，这类图像的绘画风格的确古里古怪、令人惊异。每一个题材通常都用最简单的手法进行处理，只表现少得不能再少的核心内容。比如说，一个人左右各依偎着一头狮子，这象征着身陷狮坑的但以理［Daniel］，而约拿［Jonah］的故事则用一系列简之又简的场面予以描绘。一旦看破了这个原则，研究者就会明白这类画题其实变化不大——绝大部分都不外乎《旧约》和少数取自基督行传的情节——面对这类作品，连最偏执的清教徒都发不出火来。(没准还有点失望吧？)

不过，有一些画倒真的需要好好解释解释。伟大的考古学家安东尼奥·波西奥［Antonio Bosio］在他那本渊雅的《罗马地下墓穴》[*Roma Sotterranea*］(此书第一版于1634年他去世之后面世，图80）中就印出了这些作品，并且坦言自己无法判定其主题。波西奥可能看过所有这些画作——他对各类地下墓穴的发现做过描述，其内容丰富生动，令人耳目一新，不过在研究过程

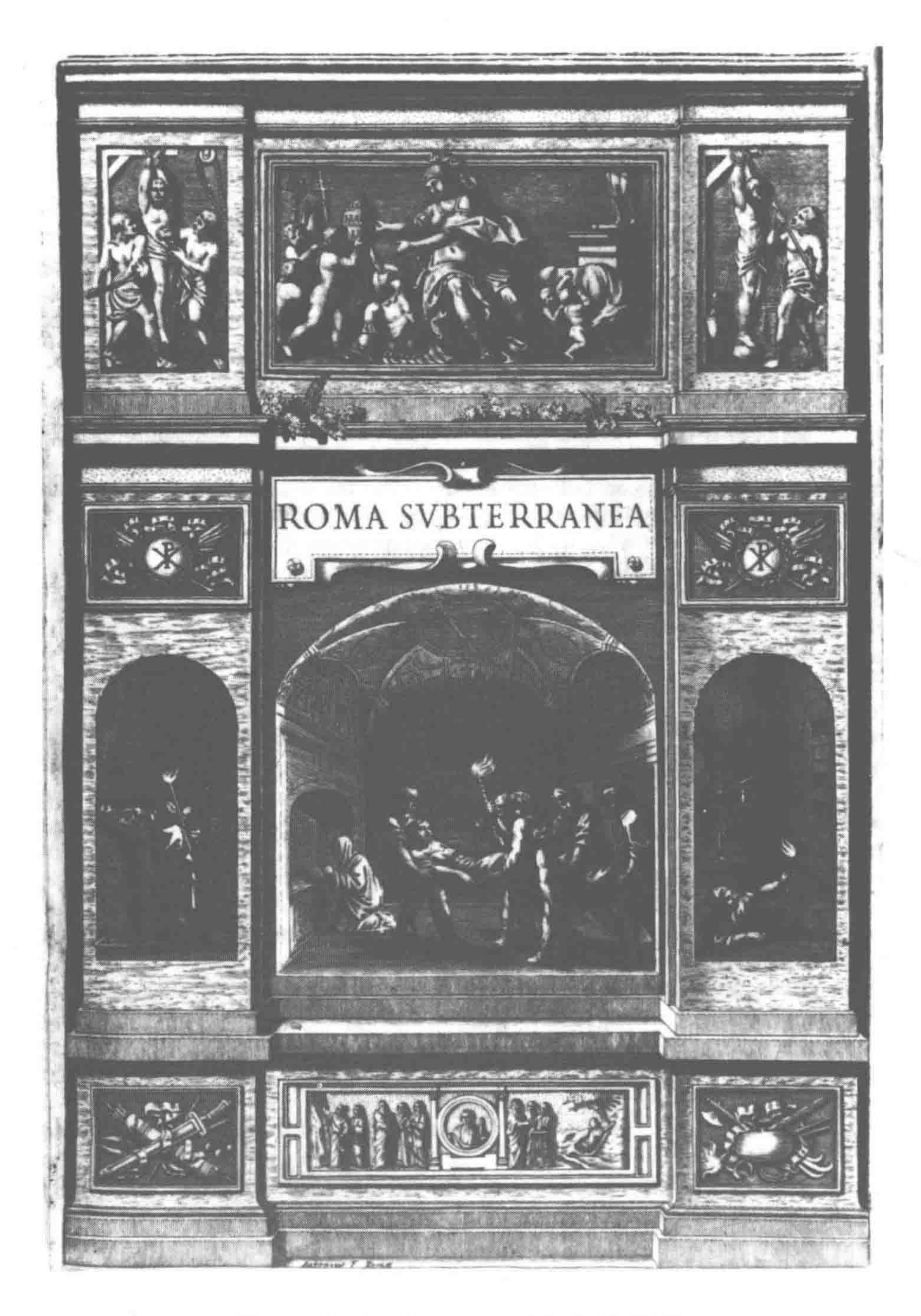


图80　安东尼奥·波西奥,《罗马地下墓穴》题名页

中，他和同时代其他一些历史学家与古物学家难免还要仰赖那些摹图员为他们提供的钢笔墨水素描。这些素描品质低下，根本无意于表达原作风格，更严重的是，如果有疑惑，那么摹图员就会想当然地——按自己的愿景——去制作图像。（坦白地讲，这种情形颇为少见）比如《博士来朝》[Adoration of the Magi]（图81）和《希伯来收生妇为圣婴沐浴》[Infant Christ being bathed by Midwives] 就被改成了（更为人熟悉的）使徒殉难（图82），《方舟中的挪亚》[Noah in the Ark]（图83）变成了教皇马塞勒斯一世 [Marcellus] 在布道（图84）。[70] 于是，随时准备论战的16世纪史学家也会对早期基督教艺术家那些令人遗憾的省略进行补充说明，这倒不是刻意欺骗。除了这些，他们还要面对许多其他障碍。其中最令人困惑的是他们发现，有一个情节只能被理解成俄耳甫斯 [Orpheus] 和群兽，这样的例子至少有两个，甚至更多。对天主教历史学家而言，地下墓穴的意义就在于他们认为其中安葬的全部是基督徒，而且——恰如清教徒所认定的那样——并没有被异教徒和犹太人玷污。所以，最要紧的就是要证明把俄耳甫斯说成是基督的前身这一做法，可以在教会司铎的著作中找到完美（实际上可能是不幸的）支撑——这些见解虽然学识渊博，但也难免有点尴尬。[71]

111

这类问题当然并不新鲜：新教徒攻击天主教对手时，经常会说他们所参加的仪式充满了异教迷信。可是，一旦早期基督教徒的行径也受到质疑，这就会造成精神混乱，意义非同小可。

里昂的纪尧姆·杜·舒勒是最早的古物学家之一，前文提到，他主要是通过研究古代钱币来阐释罗马宗教。现在他也将面临要处理这个两难问题。在同时代人物中，杜·舒勒非同寻常，其出发点是研究一个大题目，而不是讨论什么历史场景、符号、肖像以及对已有的钱币进行收藏分类。在研究过程中，他发现古今风俗存在着某些相似之处，并对此越来越着迷。有一件罗马浮雕，表现的是“忠诚”[Faith]，内容是两个人正在握手。在复制这幅图像时他评论说：“直到今天，我们的金饰匠甚至还会在某些金戒指上制作这类形象。”[72] 还有，当讨论罗马人如何对皇帝之死表示哀悼时，他指出：已故的

图81、图82　罗马多弥蒂拉地下墓穴绘画，表现了（四位）东方博士的礼赞，其16世纪摹本被解释为某圣徒的殉难场面

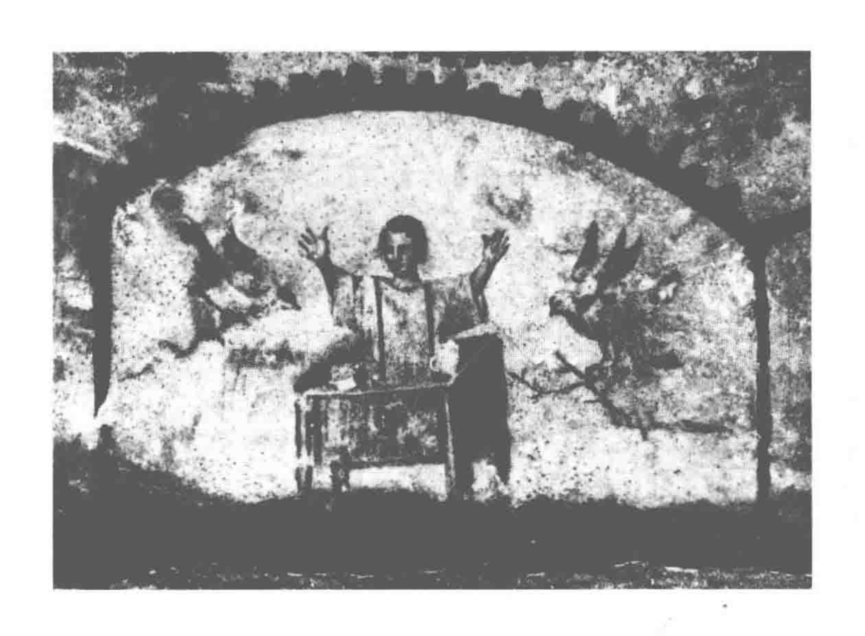




图83、图84 罗马（塞拉里亚大道）诺韦拉墓地地下墓穴绘画，描绘了方舟里的挪亚，一幅同类绘画的16世纪晚期摹本则被解释成圣马塞勒斯正在布道

皇帝蜡像被陈放在高高升起的象牙宝床上，在床的一侧“坐满了罗马贵妇，依照其父亲和丈夫的身份地位依次排列，她们全身缟素，没有任何指环、手镯、金链等饰物——这身打扮，和如今那些参加此类活动的法国贵妇人没啥两样”[73]。还可以引述一些其他例子：在此书的结尾部分，杜·舒勒对自己的猜测颇为不安（可能还觉得有点危险）——两个世纪之后，正是这类猜想使得启蒙运动哲学家欢欣鼓舞、兴奋异常——“总起来讲，”他在最后一页的最后几行写道，“可以看出，我们的宗教，就其仪式而言，其实在很多方面和埃及人、罗马人颇为类似——比如教士的内衫、披肩、弥撒礼服［chasubles］；被法国人称作加冕的剃发仪式，面对祭坛时要低头，献祭的开场和收尾，祷告、宣誓、演说、赞美诗、伴唱音乐，任何一个目光敏锐者只要认真想一想我们和他们的仪式，就不难发现两者在组织机构、游行队列和其他很多方面都大同小异。”最后他勉为其难地说：“在异教徒那里，这一切都是骗人的假象，都是迷信。而我们则是基督徒和天主教徒，所做的一切都是为了称颂上帝——全能之父［Father Omnipotent］和他的儿子耶稣基督，永恒的荣耀属于他。”[74]

杜·舒勒的话表明，所有关于早期工艺品和视觉形象的历史研究，其核心部分总是带有某种模糊性：一方面，直接摩挲这些幸存的古物，那久已消逝的岁月仿佛又重新回到了生机勃勃、纷纷扰扰的现实世界；另一方面，人们难免要为古今之间在精神上、文化上的血脉渊源而大发感慨，但这种感受很可能会歪曲已有证据，使之变得荒唐而又危险。

现在，随着新技术——特别是关于风格变化的思考——以及新概念框架的发展，可资利用的材料亦开始激增，自然，历史学家也是如鱼得水，硕果累累。

第四章　品质问题

我们看到，在15和16世纪，古币学家们曾大量收藏钱币和纪念章，且兴味颇为浓郁。他们想破译上面的图像，并强调解释这些图像对于理解书面历史何等重要。但是，面对这些手工制品，与实用性相对的关于美的讨论却一直星星点点，不成气候。

所有收藏家永远都有一个梦想，那就是至少要得到一套从奥古斯都到君士坦丁大帝——通常还要更晚一些——时期的带有每个罗马皇帝形象的钱币（或金，或银，或铜）。[1] 有些皇帝，比如奥托［Otho］，在位时间非常短暂，这种钱币就特别稀有、特别值钱。有这等好事，造假活动自然在所难免，日益猖狂。要想造假，就得仔细查看原件，而且仿品本身也常常备受珍视。[2] 可是早期的古币学家却很少对变化不定的艺术品质加以评论，这不免有些令人奇怪。1555年，埃内亚·维科——也是位杰出的艺术家——写到，最精美的皇帝钱币是涅尔瓦［Nerva］、卡里古拉［Caligula］、克劳迪乌斯［Claudius］和尼禄，其他也很好，“直到佩蒂纳克斯［Pertinax］和塞普蒂米乌斯·塞维鲁（即直到2世纪末）才开始出现变化，此后艺术开始急剧衰落”[3] ——我们将会看到，这一评论其实颇有历史编纂学价值。但维科并未追问这个问题，对自己提到的衰落现象亦未做解释。在其著作出版之后，他那一代或稍后的古币学家几乎没人再做过什么敏锐的观察，并重新提出这个问题，直到16世

纪行将结束之际，有位杰出的西班牙古物学家唐·安东尼奥·奥古斯丁才再次触及这个问题。他的手册是最有影响的同类著作之一，其中写道："艺术一直保持着很高的水准，加利埃努斯［Gallienus］上台之后（252—260年），衰落也就开始了，到了查士丁尼时代（527—565年），艺术衰落至极，此后的钱币很难再让人看上眼了。"[4]

编年上的这种分歧在所难免，今天的研究者可以轻松地借助庞大的收藏对罗马古币进行排列，但就算这样也很难找出内在的风格变化模式，遑论16世纪的鉴赏家了。紧随那粗糙、草率、几乎不成形、近乎漫画般直白的肖像而来的，是明净、精致的"古典复兴"式创作。钱币的品质高下通常取决于材质类型，以及生产它们的那些造币厂，就连流通时间最短的钱币也不例外——更何况，它们已辗转流传了近两千年，谁知道中间发生过什么情况呢。某些特定的类型，比如大一点儿的青铜"盾形纹章"［medallions］还会在其他物品——包括钱币——的设计及制作水准明显下降之后，仍然长时间保持着早期岁月那种高级的传统优雅风范。对那些功能特殊的钱币，人们难免要强加一些传统的——姑且不用保守这个词——设计要求（这在今天也很常见）。保留到今天的钱币，其数量如此庞大，跨越的年代如此漫长，即使按照编年顺序一一排列，也很难找出风格上的变化。因为这个原因，所以从古代世界流传下来的其他一些艺术品所产生的影响，反而更能够说明16、17世纪的史学家对进步和衰亡这些现象的思考。

113

到了15世纪早期，人们普遍认为，绘画艺术被埋葬了几个世纪之后，乔托终于让它重见光明。人们在赞美建筑师和雕刻家时，其说法也是大同小异。[5]但是，艺术到底被埋葬了几个世纪？为什么会被埋葬？现在有一些艺术家开始思考这个问题，并去寻找解决办法。

1440年，吉贝尔蒂［Lorenzo Ghiberti］就提出了这个问题[6]，当时，他为佛罗伦萨圣若望洗礼堂［Baptistery of Florence cathedral］制作的那件旷日费时的青铜作品《天堂之门》［*Gates of Paradise*］已近尾声[7]，为了用当时流行的"古代"风格来设计自己的浮雕，他不得不花费大量心思来寻找合适的模型。

他能看到些什么呢？我们先设想一下当时的意大利：一方面，那些宏伟的古代遗迹依然随处可见（尽管大多数半埋于地下），其数量要远比保留到今天的多得多；另一方面，像《阿波罗》《拉奥孔》《美少年安提诺乌斯》这样一些被历代艺术家视为典范的著名大理石像尚未发掘出土。就连类似的水平远远低下的作品也难得一见，而且都是破破烂烂，缺胳膊少腿，面部漫漶不清，躺在废墟里，静静等候建筑工人把它们砸为齑粉，烧成石灰。吉贝尔蒂去过或多次造访过罗马[8]，所以他应该见过奎里那勒山［Quirinal］上那些巨大的《驯马师》［*Horsetamers*］雕像，它们的基座上"题有"菲迪亚斯和普拉克西特列斯［Praxiteles］的名字——通过阅读普林尼的著作，他早就知道了他们在古代的赫赫声名——此外，还有其他一组在拉特兰宫［Lateran Palace］外矗立的青铜像（特别是《狼孩》［*Wolf*］、《拔刺男孩》［*Spinario*］，以及那件通常认为再现君士坦丁大帝的骑马像）。他还亲眼目睹过赫马芙洛狄忒斯［hermaphrodite，双性人］大理石像的挖掘工作，它的美曾令他深受震撼。在别处，他还设法得到了一块罗马浮雕，据说内容是伏尔甘躺在床上，身边坐着裸体维纳斯，看样子正要投入他的怀抱。[9]这件东西确实在后来成了名品，但大多数作品还是那些拆散后重新用作葬具或祭坛的罗马石棺[10]，还有那些刚刚进入佛罗伦萨作家收藏范围的钱币、宝石和青铜小像，吉贝尔蒂和这些人都有接触。他认真研读过普林尼和维特鲁威［Vitruvius］的著作，非常在意自己和他们所描写的古代艺术家间的联系，那些荡然无存的古物、七零八碎的残迹，令他感到不胜惋惜，同时严重阻碍了他去效仿那些伟大前辈的雄心。显然，几乎所有古代雕塑都已不复存世，艺术家的本能告诉他，与之偕亡的还有那些能够创造出伟大艺术的法则与技巧。他很清楚应该向谁问罪。据说6世纪的时候，教皇格列高利一世［Pope Gregory the Great］曾下令摧毁所有幸存于世的"异教偶像"［heathen idols］，此后这一传说便世代相传，无人质疑。[11]吉贝尔蒂肯定很清楚这个流传甚久的故事，但他还是把破坏行为归到了君士坦丁大帝及其同时代人教皇西尔维斯特一世［Pope Sylvester］的头上。[12]虽然早在4世纪的时候，尤西比乌斯就曾对君士坦丁大帝破坏异教雕像之举大加赞美，但吉贝尔蒂对此事的见解可能是得自于一幅图像；有一幅

114

（我们知道他非常熟悉的）全景湿壁画表现了那位教皇（圣人）的生平事迹，其创作年代约为1340年，作者是玛索·迪·班蔻［Maso di Banco］，作品位于佛罗伦萨圣十字教堂［Santa Croce］（图85），其中一个场景表现了圣西尔维斯特的一个神迹，事情就在君士坦丁大帝面前发生，前景是罗马城中的残破零碎的异教雕像碎片，在远处，一座全新的基督教城市拔地而起。[13] 不管用的是什么证据，吉贝尔蒂斩钉截铁地说，正是君士坦丁大帝和西尔维斯特“破坏

115



图85 玛索·迪·班蔻，《圣西尔维斯特正在罗马城行神迹》，1335—1340年，巴尔迪·迪·韦尔尼奥礼拜堂湿壁画，圣十字教堂，佛罗伦萨



图86　菲拉雷特，青铜小样，1465年，马可·奥勒留骑马像，当时曾安放在拉特兰宫前方，下面有基座，菲拉雷特认为是康茂德皇帝像

了所有的异教雕像和绘画——那些如此高尚、古老且完美无瑕的作品”——正是他们颁布了严苛的法令，强行禁止制作新的雕像。自从艺术终结之后，“600年来，神圣的庇护所中空无一物”[14]。换句话讲，基督教的胜利也意味着艺术的末路。这一切，视觉证据就是大地上涌现的一座座教堂，而普林尼所欢呼的那些数不清的伟大杰作则消失得无影无踪。

大约15年之后，建筑师和雕刻家安东尼奥·菲拉雷特 [Antonio Filarete] 再度言及罗马艺术何以一败涂地这个问题。[15] 他也来自佛罗伦萨——可能还做过吉贝尔蒂的学徒[16]，但一生绝大部分时光都在罗马和米兰度过，行踪遍及意大利各处，特别是威尼斯。他曾用了12年时光为教皇制作圣彼得大教堂青铜门，这可能让他改变了看法：废墟环列四周、触目即是，但他觉得不应该怪罪教皇制度。这件作品复制了拉特兰广场前方的一尊骑马像，他力排众议，认为这位骑在马上的皇帝正是那位极其邪恶的康茂德（图86）。他还翻



图87 威尼斯，圣马可大教堂正立面（细部）

制了一件小型青铜像（从古代以来，这种做法还是头一回出现）。[17] 所以他说，他知道至少有一件高品质的异教纪念像是被历代教皇保护了下来，而非被破坏。而且——就像人们经常指出的那样[18]——当他查看早期基督教艺术，为自己的青铜之门补充灵感时，如果足够自信，那他可能就不会继续认同吉贝尔蒂的观点，认为君士坦丁和西尔维斯特一世的所作所为完全是在糟蹋雕塑了。不管怎么讲，菲拉雷特——他对建筑史的兴趣要超过其他艺术——并没有将所发生的一切归罪于基督教偶像破坏运动，而是把罪名安在了蛮族入侵者的头上[19]，他所列举的证据是他们在摧毁了旧日那些宏伟壮观的古迹之后，又以自己那种建筑取而代之。菲拉雷特说的大概就是那些花里胡哨、明显臆造的教堂和宫殿，比如米兰大教堂、圣马可大教堂（图87），甚至还包括威尼斯总督宫［the Palazzo Ducale in Venice］，他从这些建筑中推断，蛮族

116

人本身根本就没有真正的建筑师，所以他们只能任用那些画匠、石匠，尤其是金匠。而这些人“运用的是他们所知道的时尚，以及所谓（最好的）现代传统。金匠按照圣体盒、香炉的样子去做他们的东西（建筑），其他工匠也不例外，因为在他们的眼中，只有自己干的那种活看起来最顺眼，他们最卖力的地方还是自己的老本行，而非建筑本身。如我所言，他们所接受的风气和习俗恰恰源于阿尔卑斯山的另一侧，来自于日耳曼人和法国人”[20]。

又过了大约20年，菲利普·布鲁内莱斯基的传记作者安东尼奥·马内蒂［Antonio Manetti］在1480年又下了一个几乎一模一样的论断：“与其他地方发生的情况一样……随着帝国的衰落，建筑与建筑师也走上了下坡路。汪达尔人、哥特人、伦巴第人、匈奴人等蛮族部落纷至沓来，带着自己的建筑师，大兴土木，并在此统治数百年。”[21] 正如菲拉雷特熟悉罗马和米兰一样，布鲁内莱斯基和马内蒂对佛罗伦萨了如指掌，环顾四周，他们也发现了令此后几个世纪的观察者感到困惑的现象：某些教堂——比如使徒堂 117

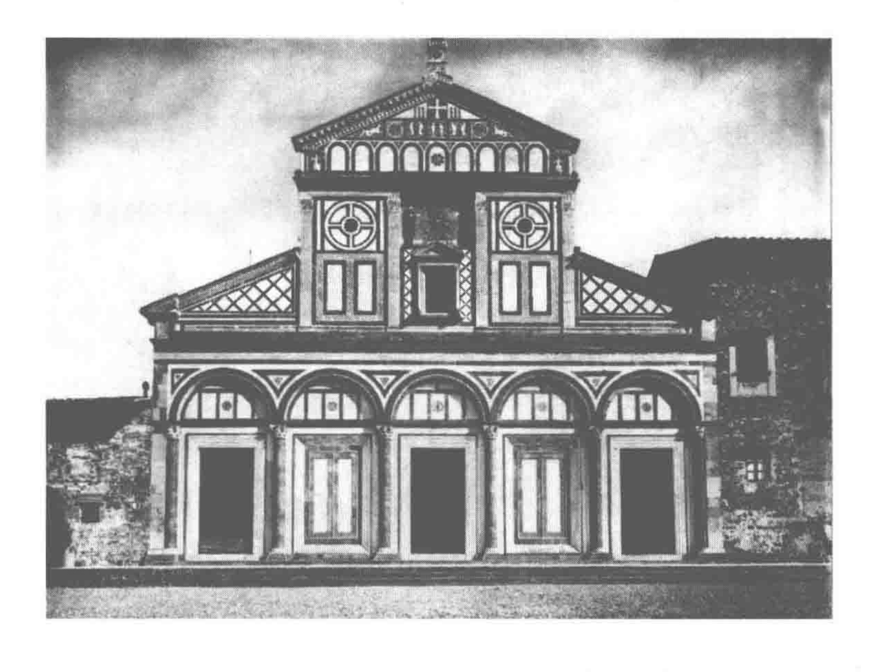


图88　佛罗伦萨，圣米尼亚托礼拜堂正立面

[Santi Apostoli] 和圣皮耶罗·谢拉吉奥 [S. Piero Schetraggio] 教堂——就与他们声称的衰落模式并不吻合，它们的风格相对古典（圣米尼亚托礼拜堂 [S. Miniato] 也是如此，图88），而其建造时间完全早于布鲁内莱斯基本人所开创的“古代建筑复兴”风格。看起来，这可能只有一个解释：当查理曼大帝把意大利境内的伦巴第人根除之后，他又从罗马带来了建筑师，从而使风格稍微有了起色——“稍微”是指这些建筑师本领不强，还不明白怎样才能造出真正出色的建筑。不过，查理曼帝国很快垮台，日耳曼风格再度占据了上风。[22]

于是，15世纪的作者都把艺术的衰落归因于突如其来的政治变化：完美的古代典范受到了破坏，干坏事的不是基督徒就是外邦入侵者。没有证据显示他们注意到了当时幸存的古代遗迹中已经存在艺术品质不断下降、日渐式微这类问题。比如，圣科斯坦札 [Santa Costanza] 礼拜堂精美的镶嵌画就令他们心醉神驰，叹赏不止，其中最显眼的是那缠绕的藤蔓和一串串葡萄（图89），大部分人认为这足以说明此教堂当初很可能是一座酒神庙。但在反宗教改革运动时期，镶嵌画中的部分图像——直到1620年还可以在拱顶上看到——又被认为具有基督教含义，所以从那个时候起，它其实一直被视为罗马晚期文明的产物。[23]

118

到了16世纪，在卡斯蒂廖内 [Castiglione] 的帮助下，拉斐尔草拟了一封写给教皇利奥十世的信，内容是罗马古物及其保护问题，这意味着此问题又迈出了新的、至关重要的一步。[24]

拉斐尔同意，他深入研究过的罗马古迹，先是因为遭受了多次洗劫，其次是因为日耳曼入侵者的蛮族趣味而走向衰落。[25] 从“哥特人、汪达尔人和其他戕害拉丁文化的人”手中幸存下来的古迹，一直处于无人过问并被肆意破坏的状态，拉斐尔竭力提醒教皇，出现这种局面，其前任教皇难辞其咎。不过和吉贝尔蒂不同，他认为种种蓄意而为的基督教偶像破坏运动并不是古代纪念碑被拆除的真正原因。然后他又把古迹衰落这个问题放在一个新



图89　罗马，圣科斯坦札礼拜堂，4世纪中叶装饰镶嵌画细部，酿酒场面，有一位身份不明的人物的胸像

的立足点上，他暗示说，真正令人吃惊的是古代建筑竟然会在这么长的时间内一直如此出色，因为“文字、雕塑、绘画和几乎所有其他类型的艺术早已陷入长期衰落状态，并在最后几位皇帝统治时期变得越来越糟”。“在古代建筑中，时代越近就越不漂亮，构思就越不精巧，羼杂的其他风格也就越多。”拉斐尔似乎在挑战这种理论（否则我们都不知道存在过这种理论），认为这一理论不符合实情。换句话说，在哥特人到来之前建筑的品质丝毫没有下

119

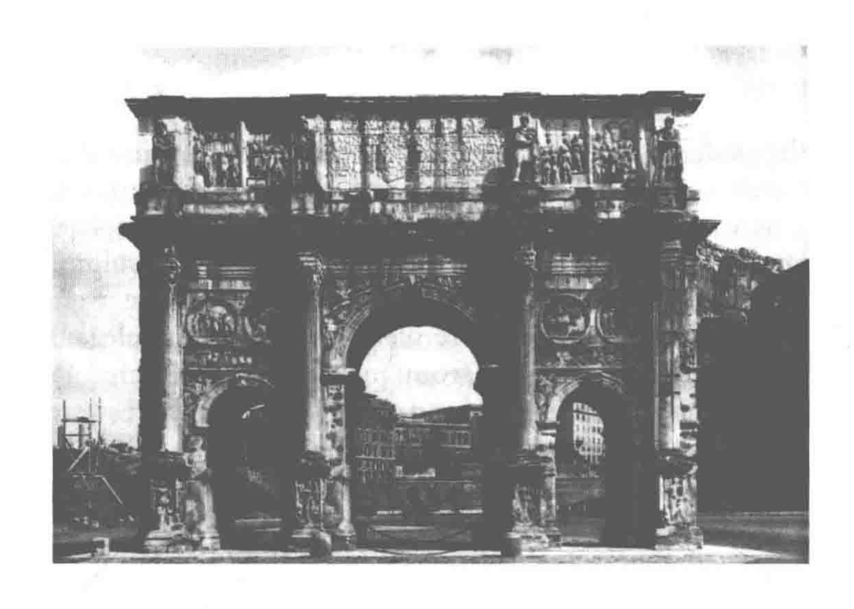


图90 罗马，君士坦丁凯旋门，公元315年

降，因为尽管罗马人自己也会对早期建筑修修补补，甚至拆拆换换，但他们还是在按传统风格做事。罗马建筑的标准成功地保持了如此之久，为了说明这一点，拉斐尔还从罗马城最后一批伟大纪念碑中挑了一个例子——“构思精巧，制作精良”的君士坦丁凯旋门（图90）。不过，凯旋门上的装饰雕像却讲述了一个不同的故事（图91）。在两侧主立面的两个小型拱门的正上方，在纪念碑各个侧面同一水平位置上有六条狭长的长方形饰带，拉斐尔认为这些饰带和拱门制作于同一时期，它们看上去是“那么可笑，毫无艺术性和巧妙构思可言”[26]。可是在它上面的圆形界框里，在过道和顶层上却是一些极为优雅的装饰浮雕，拉斐尔指出，这些都是从图拉真和安东尼·庇护（他们在世的时间要早两个世纪）的纪念碑上挪移而来。它们“绝对精彩，风格极其完美”。

120

以前的艺术家也很清楚在早期和晚期装饰浮雕中发生的变化——因为在凯旋门现存的素描中没有一幅是君士坦丁时代浮雕的素描[27]——不过，第一次用文字对此进行评论的却是拉斐尔，他指出在2和4世纪之间，雕塑的品质明显开始急剧下降，他的研究甚至预示了三四百年后考古学家们所做的大部

分结论。[28]不管怎么讲，拉斐尔所做的观察含义非常清楚：考虑到雕塑和绘画因素，那么"艺术的终结"就雕像和绘画而言，并非像以往一直认为的那样是一个统一的过程，而且也不是所谓的蛮族入侵和基督教偶像破坏运动所致。实际上，他甚至还觉得基督教与此全然无关。为此，他特意挑出两个时期的装饰浮雕供人思考，一类产生于迫害基督教的戴克里先皇帝［Diocletian］时代，另一类产生于君士坦丁大帝时代——而他认为这两位皇帝都曾激发出精美的建筑。渐渐地，造像艺术最终在君士坦丁大帝时代衰落到了极点[29]——此前一直被当作君士坦丁像的那尊备受推崇的骑马像现在已被学者视为马可·奥勒留像，或其他某位安东尼皇帝像[30]——虽然拉斐尔未就衰落原因加以解释，但很明显，他（还有后来那些认同他对罗马晚期艺术之分析的作者）可能觉得这是自然而然的事情，完全是帝国本身的衰落所致。

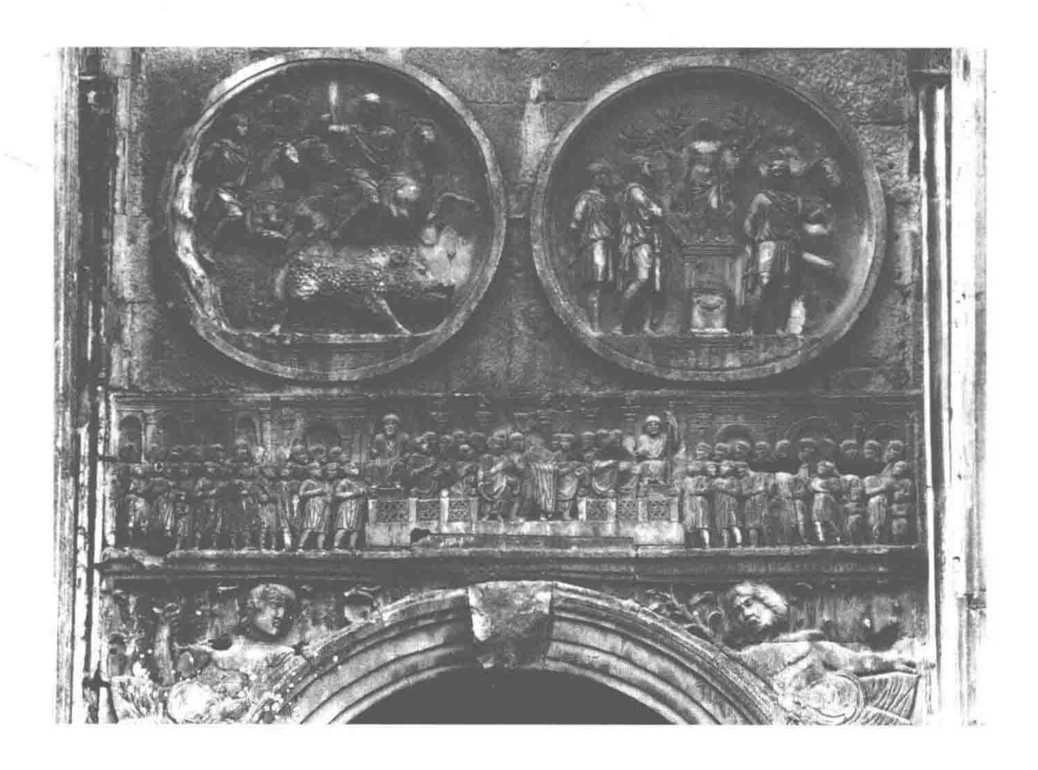


图91　罗马，君士坦丁凯旋门，水平浮雕细部，表现了公民装扮的皇帝，雕刻于4世纪早期，其上方为环形纪念章，表现了狩猎及狩猎后向狄安娜献祭的场景，为哈德良皇帝（117—138年）时期的作品

瓦萨里直接或间接地熟悉上述各种理论，而他想用一个简洁的说法把它们一网打尽，他在1550年进行了尝试，之后于1568年做了进一步阐发。确实，对瓦萨里而言，这还不仅仅是个历史问题。他从古今历史哲学家那里借用了一个影响深远的观点，即艺术的发展和人类生命的前后过程极为类似——也有童年、少年、成年和暮年[31]，如此一来，衰落就不可免，而且也不必借助外部力量来进行解释。不过，和绝大多数接受了这一整体研究方法的作者一样，瓦萨里也不想轻易放过这个问题。他的历史观点更严谨，但表达却多少有些混乱，为了支撑这些看法，他还提供了很多具体的例证，在这方面他胜过了以前的研究者。正是在其《名人传》第二版序言中，瓦萨里提出了最令人信奉的观点，并被各类历史学家所熟悉。[32]

121

瓦萨里认为，罗马的雕塑与绘画先于建筑衰落，因为前者主要用于娱乐，而建筑则是人类的必需品。新建筑往往就位于老建筑的残迹之上，所以旧建筑的样式也会得到延续，尽管其品质可能会有所下降。[33] 他沿用了拉斐尔的做法，但又向前迈进了一大步。他继续展开对比：在君士坦丁凯旋门上，那些“非常笨拙”的故事情节和胜利场面是君士坦丁时代的作品，而图拉真时代的作品及“其他从各处挪到罗马的战利品”——其中包括覆盖在顶部的战俘形象——则“雕刻精良”。他解释说，在拱门上置入早期作品，其事势在必行，因为君士坦丁的时代已“缺少能工巧匠”，为了支撑自己的说法，他还在同时代其他一些雕像、钱币和纪念章中继续寻找证据。后者显然得益于他所景仰的埃内亚·维科的观察——因为其《名人传》第一版并未提到钱币。瓦萨里反复强调“在哥特人进入意大利之前，雕塑就已经急剧衰落”，但他并未就衰落过程的早期阶段做任何说明。站在决定论者的立场，他认为总体衰落已然势不可挡，但同时他又认为个体艺术家孱弱无力，对衰落亦难辞其咎，即使外部环境有所好转，那也无济于事。[34] 不过，他倒是用活灵活现的语言点明了艺术在后来所遭受的致命打击，其中有三个原因，即基督教偶像破坏运动，帝国都城迁移到君士坦丁堡，以及蛮族的入侵。至于基督徒为何要劳神费力地搬走或毁掉偶像，瓦萨里觉得有必要做一番澄清，这么做

不是因为憎恶艺术，而是因为星星点点的偶像也会将观者引入歧途："所有那些涉及异教邪神的极为精美的塑像、雕像、绘画、镶嵌画和装饰物全被破了相，被推倒在地，不仅如此，连那些矗立在公共场所依照最高雅的古代（法则）制作，用以纪念和表彰数不胜数的杰出人物之嘉德懿行的雕像和纪念物也一起遭了殃。"[35] 迁都之举让最优秀的公民离开了罗马，紧接着，拜占庭皇帝君士坦丁二世（"那个希腊无赖"）又把残留的古迹洗劫一空。[36] 而拜占庭风格本身（如罗马和拉文纳各类教堂中的装饰所示）则表明意大利艺术气数已尽、无力回天。与此同时，一窝又一窝野蛮人毁灭了意大利，也彻底破坏了未来艺术家的典范，此后艺术家们被迫只能从个人直觉［la qualità degli ingegni loro］中汲取灵感了[37]，而且，（蛮族也把）令人生厌的日耳曼建筑风格带进了意大利。

从彼特拉克时代起，作家、艺术和他们的赞助人——不论世俗人物还是教职人员，都会自然而然地把异教古代流传下来的艺术形式视作所追求的风格典范。偏离这些形式则会受到谴责，要避免发生这类事情。对雕刻家和诗人的最高褒扬就是称赞他的作品赶上了（偶尔也会说超过了）古代作品。纵观整个16、17世纪，这一观念一直未受太大质疑。只不过在反宗教改革的声音盛极一时之际，人们对此问题又产生了新的想法，以前一直被视为理所当然的说辞一度又变得小心翼翼。这时候，对教皇格列高利一世的溢美之词再度升腾，据说他曾组织人手摧毁异教古迹，这又被颂扬为"壮举"。[38] 这样一种态度非常真诚，但还是很难被有教养的人接受。现在，人们已普遍接受了一种见解，认为艺术的衰落是一个缓慢的渐进过程，但是，被特别拎出来当作衰落样板的雕塑作品竟然是君士坦丁大帝凯旋门的浮雕，别忘了，建这座拱门可是为了纪念大帝的煌煌战功啊！而且正是这位皇帝为教会带来了和平，承认这点真令人尴尬。在16世纪最后几年，当时最伟大的天主教历史学家、枢机主教巴罗尼奥想出了一套解决难题的方法，他的说辞率性而又机敏。[39] 其《教会编年史》第三卷出版于1594年，他在这一部分谈到了拱门。拱门上出色的雕刻都是取自马可·奥勒留和其他几位早期皇帝修建的建筑，"就连新手都

122

能轻易看出这一点”，至于为什么添加这些雕刻——瓦萨里曾认为，君士坦丁大帝时代的艺术已经虚弱不堪，出现这种情况也是在所难免，而他却含蓄地否定了这一见解。巴罗尼奥宣称：这些精美的浮雕会出现，说明元老院对君士坦丁大帝充满了高昂的、令人难以置信的热情，为了荣耀这位君王，元老院并没有阻止拆毁与之关系密切的几位皇帝的建筑。君士坦丁大帝也乐得坐享其成，尽管他同样极其尊敬马可·奥勒留皇帝。显而易见的是，如此一来，“基督教大皇帝就会高踞几代著名的（异教）帝王之上，反映异教迷信的图像就像战利品一样被摆在那里（拱门上），这足以说明迷信已被踏翻在地。把被征服的敌人表现在胜利纪念碑上，以示光荣武威，这可是一项习俗”。能得出这么一番惊人见解，巴罗尼奥肯定得益于教皇西克斯图斯五世的策略，那就是在著名的异教纪念碑如图拉真纪功柱的顶部再安上使徒［Apostles］雕像（当他写到《教会编年史》的那一章时，这件事刚好做成）。君士坦丁大帝时代的浮雕“风格粗俗、粗犷、粗糙”，巴罗尼奥自己也不得不承认这一点，但是在解释这一现象时，他找到了一套极其夸张、极不合常理的说辞：他说，在（戴克里先皇帝）宗教大迫害时期，所有最出色的基督教艺术家都被一扫而空，雕塑艺术也就走向了穷途末路。[40] 在历史学家看来，君士坦丁凯旋门浮雕的拙劣品质说明异教文明已经衰落，殊不知，其真正原因竟然是因为基督教徒（只有他们才能保持艺术品质的传统水准）遭到了屠戮，这个结论宛如天方夜谭！事实证明，就连巴罗尼奥最亲密的追随者都无法相信这一点。此后，一旦言及君士坦丁凯旋门的品质，或进一步讲，一旦说起重见天日的地下墓穴绘画，所有的人都噤若寒蝉。

123

墓穴绘画的新发现让人们逐渐了解了一个新的艺术类型。在18世纪以前，罗马绘画一直罕为人知，在文艺复兴时代，也仅有尼禄皇帝“金屋”［Nero’s Domus Aurea］里的“怪异绘画”得到过研究。如前文所言，面对这些墙壁绘画，巴罗尼奥及其他天主教历史学家一片欢呼，这是早期基督教艺术实践活动的证据，恰好可以和新教徒圣像破坏者的论调进行对抗。于是，他们认真钻研了画面的图像学和象征意义，但涉及艺术品质时，他们就哑口无

言了。有教养的学者从小就知道敬重那些古代雕像（这也许会有点不自在），其中部分雕像甚至依旧藏在教皇的观景殿花园博物馆和观景殿里，在他们眼中，这些墓室壁画肯定很粗俗，甚至糟糕透顶。

这些墓室壁画在没有被看见之前就已经得到了描述，在今天的读者看来这真是匪夷所思。反宗教改革运动极盛之时，有人写了许多小册子，抨击对精微之美和裸体艺术的狂热迷恋情绪，它们和米开朗琪罗息息相关，而且还败坏了同时代的宗教艺术。在1564年，有位作者就大声呼吁重返原初朴素之美，尽管“在现代人看来，它们是那么单薄、笨拙、平庸，背时而且缺少才华和技巧”[41]。不过，这类劝诫性言辞，还有那些零零星星出现的对中世纪镶嵌画中的象征意义颇感兴趣的话语，其实都是在谈内容而非风格。地下墓穴中发现的绘画令人狂喜，但没人会把它推举为供人仿效的榜样。安东尼奥·波西奥［Antonio Bosio］有一本600多页配有大量插图的对开本著作《罗马地下墓穴》［*Roma Sotterranea*］，主旨就是纪念早期基督教的功业——其言辞有时极为雄辩。实际上，尽管他对这些艺术作品做了长篇大论，我们可实在看不出有哪句话是在谈论这些作品的艺术水准。

1634年，波西奥的这部遗著全部出版。在此之前，书中的许多插图就已广泛传播。这些插图制作粗糙，尽管如此，还是让许多人颇受鼓舞，他们反复观看画面，努力去赞美这些壁画的审美品质，这还是头一回有人这么做。在鉴赏家圈子里，提到这个问题的人是朱利奥·曼奇尼［Giulio Mancini］，他是教皇乌尔班八世的医生，也是17世纪早期最有见地的艺术评论家。与波西奥不一样，曼奇尼绝非无条件地忠诚于基督教正统。[42] 但他的笔记（近几年才出版）却表明，他对于基督教墓园艺术中出现的俄耳甫斯像却同样感到吃惊。“这真奇妙，”曼奇尼这位十足的无神论者［grand et parfait Athée］评论道，或许还带有讽刺，“那些基督教徒是如此虔诚，如此循规蹈矩和满腔热情，可是他们竟然把宗教形象与世俗之物混为一体，把事实和虚假的、难以置信的形象捏成一团，为了信仰他们冒着很大危险奔赴地下。”但是，你只消读一下德尔图良和诸位教会司铎的书，也就“百虑顿消”了。“因为这时候对

124 我来说，俄耳甫斯就表示救世主基督，当然除非你有更好的见解。”曼奇尼认为地下墓室壁画可能作于各个不同时期，他字斟句酌地提了一个问题：“为什么这些绘画，哪怕是作于正常年代都显得不是特别完美？”然后又小心翼翼地做了回答，这肯定因为

> 神父们都很穷，没有钱，而且这些绘画都作于烛光摇曳的地下，工作环境对生命和健康极为有害，那些师傅都不是一流的画家，还要冒着风险替那些和政府有嫌隙的基督徒做事，而且他们真正在意的是奉献和虔诚，而非装饰。尽管如此，你还是能在画面上看出当时一切绘画所共有的品质。确实，我们该好好感谢波西奥先生，他以基督徒的虔诚全力复制了几乎所有的壁画，并刻成了铜版。[43]

在观看波西奥的著作时，鲁本斯也遇到了相同的问题。他在写给皮雷斯克的一封信中提到，“这是一本伟大而又虔诚的著作”，但又含含糊糊地说：“早期教会朴素单纯，其虔诚之心和真诚的宗教信仰举世无双，但在优雅和美好上还是远逊于异教文化。”[44]

灵敏的艺术爱好者朱利奥·曼奇尼，伟大的宗教画家鲁本斯，这两位既要面对那些明显孱弱无力的作品，又要顾及自己对基督教传统应尽的义务，他们的尝试的确令人印象深刻（同时也显得很狡猾）。其后，一直到18世纪初才有人站出来，对这个一直令人尴尬的问题给出了一个大胆而令人满意的说法。古物学家菲利波·博纳罗蒂［Filippo Buonarroti］为基督教工艺品编制了一份内容稍嫌枯燥的学术目录，在相关章节中，他对这个问题做了评论。这些评论以及对其他问题所做的讨论显得有点儿漫不经心，却值得我们记住。[45]

博纳罗蒂是小米开朗琪罗的侄孙，小米开朗琪罗又是大艺术家米开朗琪罗的侄孙，他生于1661年，20岁时离开故乡佛罗伦萨，来到了罗马，在此后的大约18年中，绝大部分时间都在专心致志地从事古物研究。[46] 他画了一

本又一本的有关钱币、纪念章及其他小件物品的速写，有的草率凌乱，有的细致入微。很快，他声名鹊起，被视为当时最伟大的古物学家之一，希皮奥内·马菲对他尤为赞赏，他“深刻、持重而长于思考，为人坦率、温和而又沉默寡言，热爱自然哲学……非常谨慎老成，朴实无华，从不故弄玄虚”[47]。他是克里斯蒂娜女王［Queen Christina］圈子中的成员，后来又加入阿卡迪亚学院［Arcadian Academy］，借助这些机缘，他结识了知识界诸多顶尖人物，并充分参与了当时最重要的一些学术项目，其中最重要的就是（在他生命的最后几年）编辑了托马斯·登普斯特［Thomas Dempster］100年前所写的《伊特鲁里亚纪念章》［*De Etruria Regali*］。[48]

125

1698年，博纳罗蒂出版了他的第一本书，内容是研究卡尔佩尼亚枢机主教收藏的纪念章，后者也是他最重要的赞助人。此书沿用惯例，对题材和象征符号进行了辨识。不过，和普通钱币学家相比，他对于品质的感受力要更强——正如人们对一个出生书香门第的作者所期望的那样。实际上，正是这种对审美差异的本能反应让他在观看各类艺术品时，完全摆脱了同侪中常有的成见，并形成了自己的一些真知灼见。因为他看到过埃及人雕刻的一些极为精美的造像，所以他认为，他们那些偶像之所以粗糙［rozzezza］并不是因为缺少技术；相反，这是刻意而为，因为他们是在模仿更粗糙的、年代更为久远的偶像，借以激发出虔诚之心。不管怎么讲，关于罗马帝国晚期艺术必然要走向衰落这种流行观点，博纳罗蒂还是持有保留意见：在3世纪中叶，那位短命皇帝托雷波尼亚努斯·加卢斯［Trebonianus Gallus］的盾形纹章就构思精巧、美轮美奂，在他看来，其精美程度不亚于希腊人创作的任何物品，这说明一位优秀的艺术家可以远远超出同代水准。他也用同样新颖的观点审视了其他一些古币。[49]

1716年，回到佛罗伦萨之后不久，博纳罗蒂就出版了他那部《论罗马墓穴发现的几件人物纹饰玻璃花瓶残片》［*Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne'cimiteri di Roma*］。在其他几位对基督教考古感兴趣的学者的陪伴下，他曾参观过地下墓穴，对那些象牙小像、

镶嵌画和墙壁绘画，他也同样如数家珍。对于怀有他这样趣味的人而言，和卡尔佩尼亚枢机主教收藏的那些令他痴迷的哈德良皇帝纪念章相比，这些物品实在是不堪入目。和前面那本书一样，这部著作也是献给富有学养但极度偏执的托斯卡尼大公科西莫三世［Cosimo III］。在书中，博纳罗蒂以夸张的篇幅大谈其宗教虔诚。这部书既有真诚的（或是矫揉造作的）宗教热情，又有对美的真切感受，二者结合，让他对早期基督教艺术的评论别具一格。大约20年前，他就写过一些东西，认为刻工粗糙的古埃及神像更能让人感受到敬畏之心，相比之下，那些明显由后代艺术家制作的极其精美的造像反而大为逊色。可能是出于这个原因，他现在又把这个思路做了进一步引申：有一件从地下墓穴发现的作于玻璃上的使徒彼得和保罗［the Apostles Peter and Paul］肖像（图92），他认为其品质比他勉强收录在自己著作中的其他残片还要低下，面对这样的一件作品，他宣称，这种软弱无力的手法

明白无误地印证了早期基督徒伟大的虔诚。他们对于其宗教的纯洁性极为挑剔，极为在意，他们不想让它蒙尘，哪怕是最轻微的涂抹都不能接受。我们从德尔图良那里得悉，他们一直躲避那些可能会让他们沾上偶像崇拜污点的艺术。因此，很少或几乎没有人去从事主要用于表现异教神明和寓言故事雕塑与绘画，当他们想要用表示虔诚的象征符号去装饰花瓶时，只好雇用那些同时干好几样工作的蹩脚工匠，这些工匠并无依照良好范型塑造人物的经验，只能听命于个人天分和对自然的粗陋观察，而这——正如绘画和雕塑初始时期一样——只是再现了物质的表象，只不过是些浮光掠影。实际上，工匠们尚无法区分出自然的构成元素，或其排列方式和美。不过我们不得不承认，正是这种极为粗糙的艺术手法出色地实现了圣像的真正目的，即卓有成效地对信徒进行训诲。这些人像毫无美感和装饰意味，没有任何扰动心神、搅乱沉思的东西，它们充满自然的朴素气息，不掺杂任何外物，通过这种方式，它们进一步强化了观者的虔诚之心。[50]

126

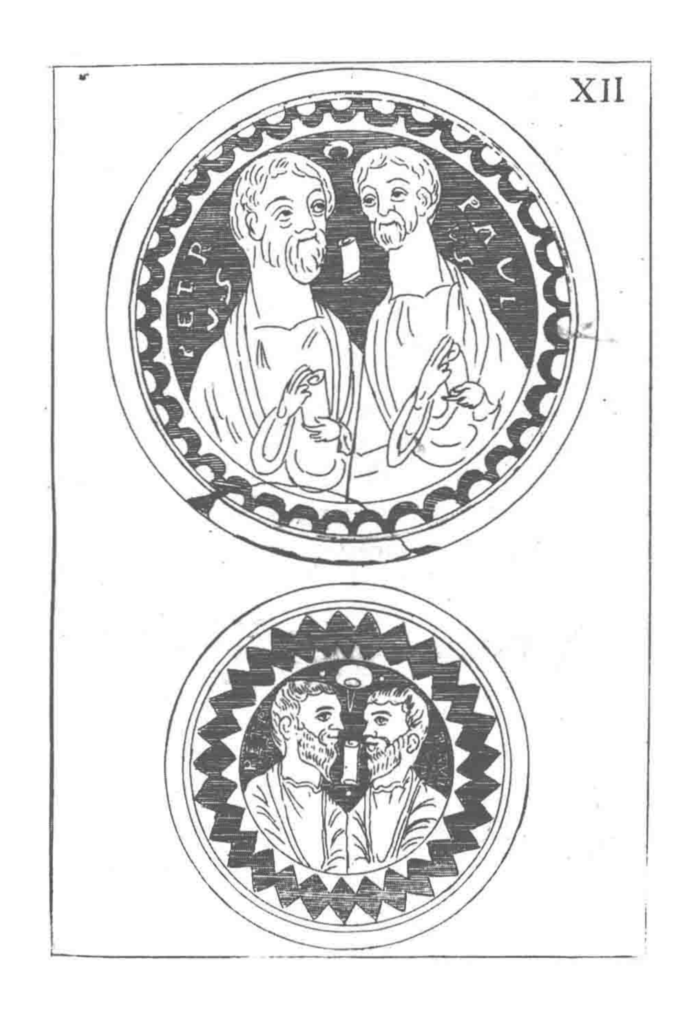


图92　菲利波·博纳罗蒂，《论几件古代花瓶残片》，
1716年：4世纪玻璃碗底，使徒彼得和保罗像

最后，博纳罗蒂用一段话结束了他的讨论，他声称，毫无优雅、不事巧思，会产生令人敬畏而又威严的效果，这正是宗教艺术的真谛。换句话说，127 此前，那些有教养的鉴赏家一直认为这种粗鲁的艺术令人脸红，要好好做些检讨，它们完全败坏了他们所乐于赞美和收藏的那些艺术品的水准。现在，它们却被认为水准最高。当然，我们可以看到许多先例——甚至是在古代社会，比如鉴赏家和理论家都会拥护朴素的古风，以反对过度的精微[51]，我们还看到，一个半世纪以前，在反宗教改革时期，那些卫道士还先于博纳罗蒂

写下了此类观点，并四处印发。不过博纳罗蒂却宣称，由蹩脚工匠创造的拙劣工艺品具有训导和启示价值（为了支撑这一说法，他还精心复制了他自己和同代人都很满意的具体样本），这的确为史学家如何理解艺术掀开了一个新的篇章。从此以后，人们越来越接受一种看法，认为（技艺）平庸本身就是纯洁和虔诚的最好保证。比如人们就认为，如果让天使去画画，那肯定极为难看，因为只有这样，信徒才不会被画面的美所蛊惑。[52] 到了18世纪中叶，有位虔诚的詹森派信徒［Jansenist］乔瓦尼·加埃塔诺［Giovanni Gaetano］又为波西奥的《罗马地下墓穴》出版了一部新的修订本，在书中，他表达了发自内心的对早期基督教残迹的热爱，同时一点儿也不认为它们粗糙、无力。[53] 事实证明，博纳罗蒂对圣迹的态度对后来的图像阐释产生了深刻而持久的影响。

第二部分：图像的运用

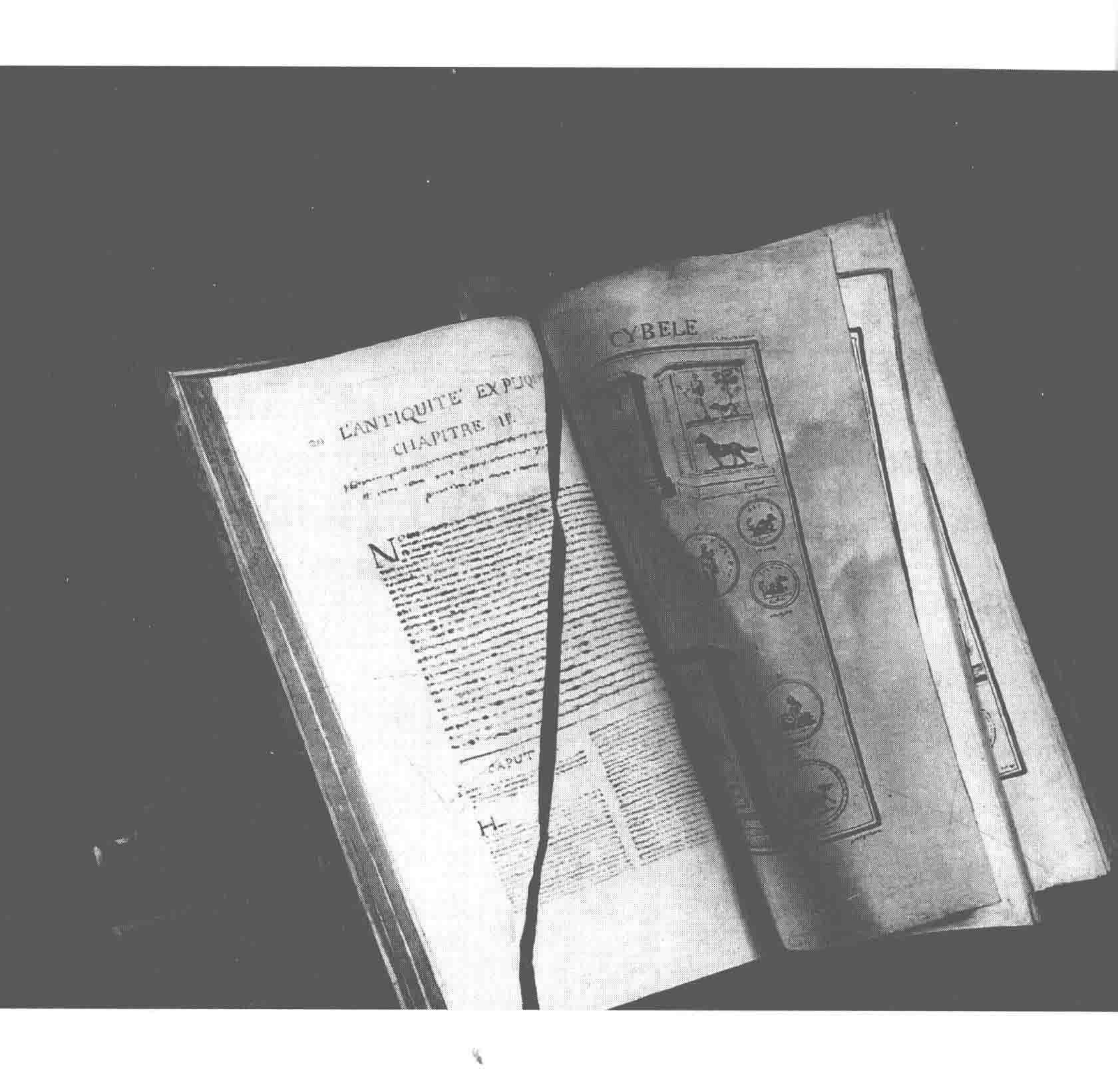


图93　乌德里，《书的构成》（蒙彼利埃，法布尔博物馆）

第五章　阐释的各种难题

一

1719年，《古物图解》[*L'Antiquité expliquée et représentée en figures*] 第一卷在巴黎出版。在此后六年中，这部令人叹为观止的巨著陆续出齐，内含三万余幅插图。此书作者和编者是贝尔纳·德·蒙福孔神父 [Abbé Bernard de Montfaucon]，他是设于圣日耳曼德佩教堂 [St-Germain-des-Prés] 的本笃会圣莫尔修会 [Benedictine congregation of Saint-Maur] 修士，其目标是制作一部尽可能完整的图集，将任何能对古代文化有所说明的物品全部照收不误。这些材料按照宗教、战争、交通运输和服装等主题，分门别类加以排列，足有10卷之巨（图93）。这可是了不起的成就，其后，他在前10卷的基础上又增补了5卷，接着又出了第二版。

蒙福孔是当时最杰出的文本批评家之一，早些年就因编订过圣·安达修 [St Anastasius] 和圣约翰·克里索斯托 [St John Chrysostom，亦译作“金口若望”] 的著作而扬名，而且还革新了希腊古文字研究。他曾说，要想回到古代世界，词源学研究可“没什么大用处，而且总是很浮夸”[1]，这话可颇具挑衅意味。关于此类智性探索，他有自己的解释，得出了自己的结论，这才是最耐人寻味的地方。

蒙福孔强调说，受修道院长者之命编订基督教希腊教会司铎［Greek Fathers of the Church］的著作时，他很快就意识到要想完成自己的任务，就必须深刻地了解异教文献：否则，当圣格列高利·纳齐安［St Gregory Nazianzen］在著作中提到或引用荷马时你怎么能通晓呢？[2] 不久之后，他发现连这也不够用了：古典古代文物及其素描图像对于理解文本同样不可或缺，所以，“日复一日，我一边研究圣经［Scripture］、圣父［Holy Fathers］，一边钻研古物”——刚开始的时候，一看到这么多长篇累牍的文本真令他大吃一惊，当然，这也在情理之中。1698至1701年，他身处意大利，在不计其数未曾有人探索过的图书馆里，他发现了许多手稿，并做了笔记。事后证明，这些笔记对他具有根本、直接而又持久的重要性。不过，蒙福孔却说：“我的最大收获就是花时间参观了古迹及大量私人藏品。”他在一部影响深远但又颇有争议的旅行著作中记录了自己的部分研究成果，返回巴黎后，这本书于1702年出版。[3] 几乎就在同一时期，在稍经犹豫之后，他下决心把自己对古代世界的艺术和工艺品所做的视觉记录汇编成册。

132

之所以有这个想法，部分原因是他对现有古物文献并不满意，觉得这些文献太过冗长，太过专门化，学究气太重，结论也总是闪烁其词。[4] 他自己想编一部材料全集，尽量没有争议，内容尽可能紧凑，读者最多只要两年即可熟练掌握，全集用拉丁文和法文出版，他希望能同时吸引国内和国际的读者，同时（尽管他并未特别提到这一点），也希望能引起普通受教育者和学问家的关注。

蒙福孔向诸多先驱致谢，但他强调说（和某些前辈不一样），自己书中最多只有那么三四幅素描是依据文字描述制作而成，其余插图则全部直接或间接地得之于古迹。显然，他要仰赖欧洲各地的朋友、同事和收藏家的援助——听说，教皇本人并没有在那一长串合作致谢名单中出现，于是颇为不快，连忙复制了一张自己收藏的古物图像，希望能挽回面子[5]——而蒙福孔却斩钉截铁地说，他这本图册有自己的标准。基本上，他只对那些“好的古物”［la belle antiquité］感兴趣，其下限最多是西奥多修斯［Theodosius］

时代君士坦丁堡的石柱[6]，他还觉得埃及的神像太过“古怪”，不适合放在系列图册的开头卷册里。显然，部分是出于这个原因，他接受了自己一位同事的建议，没有采用“古物大观”［Théâtre d'Antiquités］这个书名，因为这个名称“太平庸也太浮夸”[7]。蒙福孔的《古物图解》与古物学的旨趣最为接近——其插图选自各类发表和未发表的材料，准确程度参差不齐，文本则明白晓畅，语句平顺而无学究气。此书显然有这样那样的缺点，但对学者、艺术爱好者、艺术家和所有那些迷恋往昔的人来讲，它还是有着无法估量的价值（1824年1月，就在《古物图解》出版九年之后，乔治四世可能还向沃尔特·司各特爵士［Sir Walter Scott］赠送过一套华丽的用摩洛哥猩红牛皮装订的15卷对开本图册，这个例子就很说明问题[8]）。蒙福孔坦言“我们经常会从图像中读出古代作家并不知道的故事”［on verra souvent dans les images des histoires muettes que les anciens auteurs n'apprennent pas］[9]，但《古物图解》本身并不是一部历史学著作：其中并无编年意识，没有确认风格的变化，也未对功能进行区分。

蒙福孔自己也多少意识到了这一点。书中流露出谨小慎微的经验主义，对无谓的争议避而不谈（因为根本就没有答案），这并不完全是为了普通读者着想，他只是想绕开那些尽人皆知、危险而又敏感的问题，我们知道，早在16世纪中叶，杜·舒勒就对此类问题产生过强烈兴趣。尽管蒙福孔已经不可能像以往那样轻而易举地打发这些问题，尽管他还是在用特有的文雅言词进行表达，但语气中却充满了厌倦的怀疑主义，这让其简短的批驳更加尖刻。他说： 133

其他一流学者在探索圣经与神话的关系时碰到了一些麻烦：他们宣称，宗教著作的很多特点都被神话作者仿效。在最早的时代，很多神和英雄都是一回事，我们在《旧约》中读到的就是这些人物。我很尊敬这些了不起的人，其文学成就令我们叹服，但说老实话，我对这一类渊博的知识提不起兴趣。因为我们从中所得到的是用各种技巧推论出来的猜

测，这些猜测在我看来无关痛痒。比如伏尔甘就是土八该隐，还有人说他是摩西，知道这些对我们来说并没有什么意义。[10]

蒙福孔也察觉到《古物图解》缺少创造性，在知识上不够严密——部分是出于这个原因，所以他开始尝试做一些新的、更耗神的工作以进行弥补，最早开始的时间好像是1710年。[11] 在其《古物图解》第二版序言中，他花了一些篇幅描述说，他认为这本书还应该继续往下写，从5世纪蛮族入侵到15世纪文艺复兴（尽管他并没用这一术语）这一段也要囊括进来。[12] 虽然他暗示说这应该是其他学者的工作，但他还是亲自动手了。在1729至1733年间，他出版了5卷本《法兰西王国古迹》[*Les Monumens de la Monarchie françoise*]——这部书在当时几乎无人关注，一直没有完工，有点令人遗憾。蒙福孔的新研究，最有创造性的地方就体现在他所加的副标题——“法兰西历史臂助”[qui comprennent l'Histoire de France]。怀着这一想法，他按编年顺序排列了插图，希望以此来解释自己的叙事。他告诉我们[13]，最初计划是把有关列位君王、诸侯及其卤簿仪卫和战争的插图单独排列，但旋即又改变了想法，决定把相关的图表都放置在对每个王朝的介绍之后，这样，读完了他对事件的描述，研究者还可以参考一下插图。蒙福孔坦言，他所复制的很多作品风格粗俗得令人惊愕，但他（在一句意味深长的评语中）说，这种粗俗本身就值得认真对待：“不同时期的雕塑和绘画风格迥异，这甚至可以在各种史料中看到。”[ce different goût de sculpture & de peinture en divers siecles peut même être compté parmi les faits historiques][14]

蒙福孔为此书采集的插图取材丰富——一如他为自己其他研究古代的书所配的插图，不过这一次，他所选用的素描有四分之三都来自于一位杰出人物的藏品，蒙福孔曾帮助他建立自己的收藏，不过当时还没意识到这些藏品会在自己的著作中派上这么大用场。[15]

这个人是罗杰·德·盖尼埃[Roger de Gaignières]，他生于1642年，整整一生都围着贵族圈子和国王转——他做过私人教师、皇家总督和王室

侍从官。[16] 这层关系对其中世纪图像研究一直起着关键作用，其情形正如100多年后人们对某位皇室成员参观藏品时所做的嘲讽："唉！能看见（历史）世代相传，这是一种多么伟大的情感啊！列祖列宗的肖像似乎让他们留下了激动的眼泪。"［Eh! comme les Grands aiment à se voir perpétuer de Siècle en siècle: les Portraits de leurs ayeux sembloient leur faire verser des larmes d'attendrissement］[17]年轻时候，对所有那些能说明昔日礼仪和风俗的视觉记录，只要能弄到手，盖尼埃定会迫不及待地加以罗致，但他对古代世界几乎毫无兴趣，这可是破了早期古物学家的先例。他虽然不是富人，却收藏了一大批据说是出自霍尔拜因、提香和凡·代克等画家之手的铜版肖像画与绘画作品。而且——更重要的是，如果自己买不起，他就会安排追随他漫游法国的两位门客去复制。其内容有肖像、题铭、手抄本插图、武器、图章，最重要的还有教堂文物。其方法是首先在现场快速制作一张速写，然后据此整理出一份标准图样；有时候，从某些画作中摹取的是坐姿人物，后来却被改成了立姿（图94、图95）。

这些素描已经不同程度地脱离了原作，而蒙福孔的制图手随后再进行复制，所以蒙福孔的风格分析有时候不可靠，这不足为奇：令人吃惊的倒是他在对那些非常陌生、相关记录也极不可靠的艺术作品进行断代时却非常自信。我们马上就会看到，几乎就在此书出版的同时，孟德斯鸠也曾试着去为古代雕刻的发展确立编年框架，所采用的就是一种多少与此类似的研究方式，当然了，在当时这一类研究几乎还没什么方法可言。

蒙福孔认为，从平面到更为立体，这是在我们今天所说的中世纪早期艺术中发生的根本变化：这一时期可以确定在5至9世纪之间——也就是在克洛维［Clovis］和查理曼［Charlemagne］的时代之间。[18] 这一分析让他犯了一些严重错误，因为他德高望重，所以又在（接下来的）几十年中对法国中世纪艺术研究造成了混乱。

在很多法国大教堂入口处都有雕刻人像，其中很多还戴着王冠，长期以来人们都认为它们表现了最早的法国国王。1703年，马比荣［Jean Mabillon］

134

135

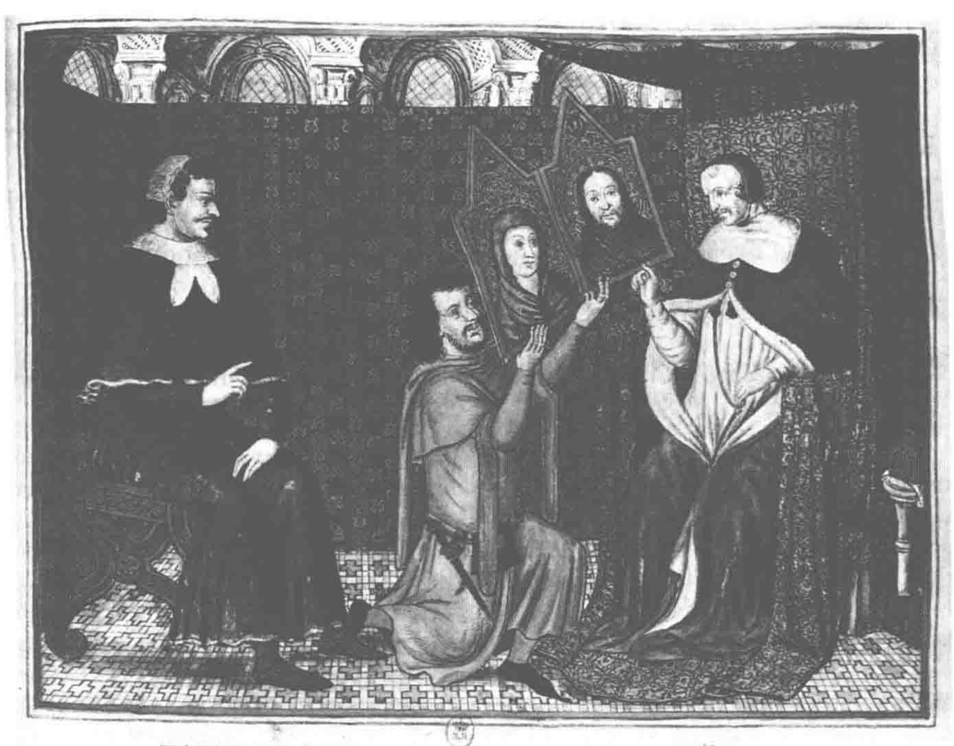


图94 罗杰·德·盖尼埃，圣礼拜堂壁画复制品，表现了艺术家在法国国王约翰二世面前向教皇英诺森六世敬献双联画，以钢笔及棕色墨水和不透明颜料及金色绘于羊皮纸上（巴黎，国家图书馆）

（他是蒙福孔在圣日耳曼德佩教堂的杰出导师）再次重申了这一传统看法，其部分原因是它可以对当年建立本笃会教堂的章程的权威性和古老性提供强有力支撑（图96）。[19] 马比荣还说，这些雕像肯定雕刻于墨洛温［Merovingian］列王时代，表现的应该也是这些国王。不过1724年，另一位学者却给出了极有说服力的理由，认为这些雕像只可能是更晚的时候才制作完成——最早也不会早于查理曼大帝的时代（因为他说自己从这些国王肖像中认出了查理曼大帝），甚至不会早于11世纪。蒙福孔对这条新证据视而不见，依然醉心于自己的见解，认为这些雕像的“扁平”特征证明它们肯定制作于更早之前的几个世纪：看起来，他的结论并不完全是以风格观察为基础，而且还在有意压

136



图95　罗杰·德·盖尼埃，法国国王“好人约翰”，以钢笔及棕色墨水和不透明颜料及金色绘于羊皮纸上（巴黎，国家图书馆）

制这些令人为难的证据，这样才能维护马比荣的论断，以及本笃会在此基础上提出的各类主张。[20]

这个不准确的断代可能只是一个令人遗憾的错误，虽然很多远远没有蒙福孔出名的学者都看出来一点，即我们没有理由相信某个肖像必然要和所表现的人物处于同一时代。另一方面，把这些教堂里的人像认定为法国国王（且不管什么年代）——直到1751年，人们才对这一认定提出了严肃争议——这反而酿成了艺术史上一场灾难性的大错，在法国大革命时期反对皇权的破坏运动中，正是这一判断让它们全部受损。　137

可以看出，蒙福孔确实对史学方法颇感兴趣，而且——至少在原则

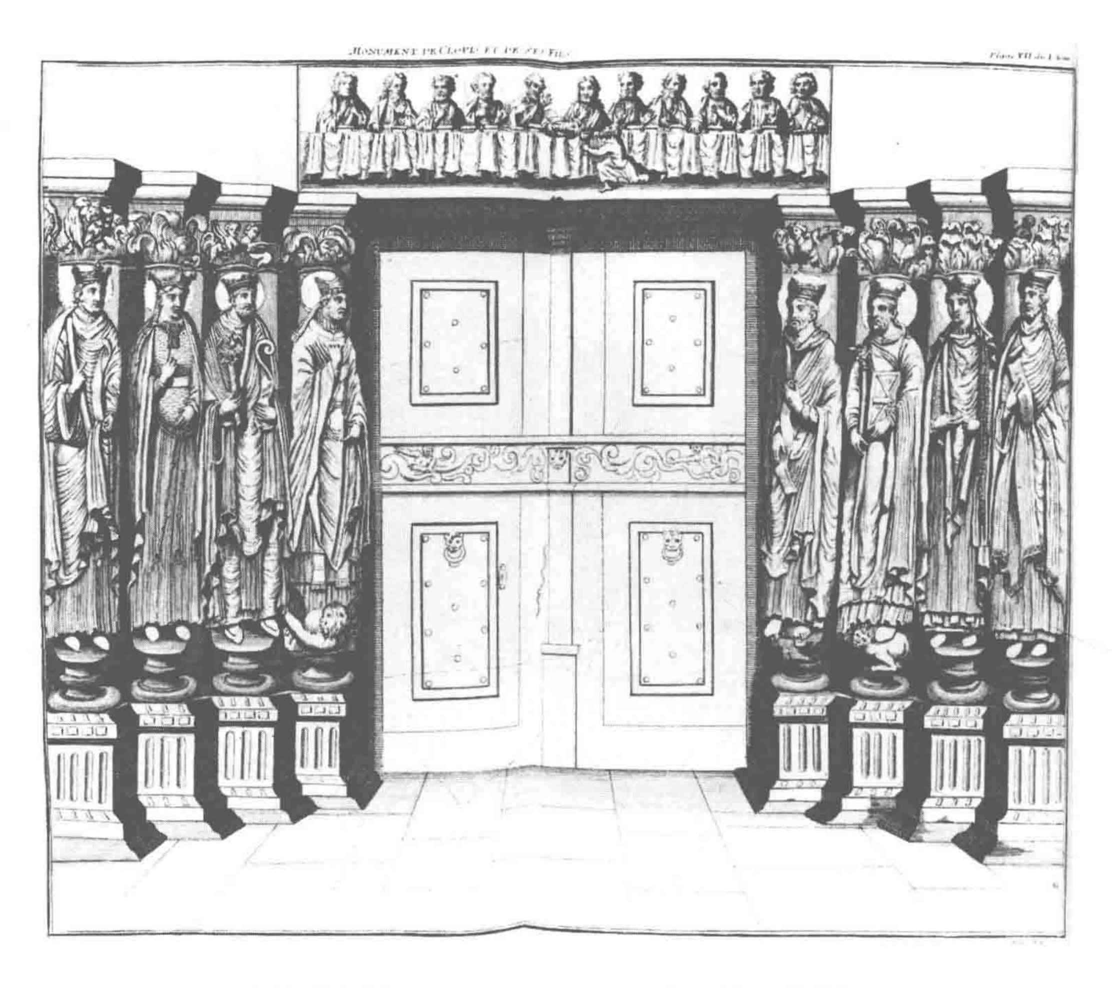


图96　蒙福孔，《古迹》，卷一，巴黎，1729年，图7：圣日耳曼德佩教堂门廊，巴黎（现已被毁），表现了“克洛维及其子孙”

上——他还对文字材料必定优于其他材料这一正统看法进行了挑战。试想一下，他写道，有些人可能还会否认“拉罗舍尔围困战役”[the siege of La Rochelle][21]，其实这件事根本无须向历史学家求教：数百位父辈曾身与斯役的人还健在，参战者也包括蒙福孔的父亲。同样，还有许多和书面历史等量齐观的口头传说也可以证明亨利三世于1585年从巴黎逃出。不过，在此书结尾部分，他又重复了一个我们早已耳熟能详的说法，“读者会发现，版画中可以透露很多历史学家没有讲过的特殊内容”[Le lecteur remarquera que

souvent ces Estampes nous apprennent bien des particularitez, que les Historiens ne disent pas...][22]，不得不说，这稍稍有点让人失望。实际上，蒙福孔和所有先驱人物一样，都不太喜欢用视觉记录来解释历史问题。他宣称想把“古迹”和历史融为一体，但并未兑现，那些长篇大论绝大多数都是在直接转述图尔［Tours］的格列高利以及其他一些著名文献。讨论插图的文字也有限，仅仅局限于描述武器、加冕典礼等诸如此类事物，根本没有从中提取出可以补证经史的内容。不过，当蒙福孔已经着手这一工作时，他突然遇到一个重要问题。在勉力应对这一问题的过程中——尽管这与他的意愿相悖，而且也没有意识到其中所蕴含的危险——他已经在有意无意之间对历史阐释做出了真正产生了深远影响的贡献。

1724年，有位曾钻研过一阵子法国中世纪史料的古物学家安托万·兰斯洛特［Antoine Lancelot］发现了一纸明显不太完整的彩色插图复制品，原件是一个系列，从拉丁文题铭可知，其内容应该是征服者威廉［William the Conqueror］的故事（图97）。该图是在尼古拉斯-约瑟夫·富科［Nicolas-Joseph Foucault］的故纸堆中发现的，三年前，富科在近80岁时去世。[23]他生前做过朝廷高官，其间任卡昂［Caen］总督15年之久。在新教徒眼中，他极其残忍无情，但对于考古发掘工作又独具慧眼，大力扶持。他所罗致的17 000枚纪念章，有的曾在弗朗切斯科·安杰洛尼的《罗马帝王纪》中出现过，还有一些是夏尔·帕坦的旧藏。有人把他收藏的古代文物复制成图像，蒙福孔在《古物图解》中还选用过其中部分内容。出于某些（直到现在也无法解释的）原因，富科在生命的最后十年里把这些古代纪念章卖了个一干二净，可能是出于对中世纪的兴趣，他只保留了一些配有插图的手抄本。和罗杰·德·盖尼埃一样，他也热衷于收藏此类物品，而且对这部表现了征服者威廉丰功伟绩的手抄本同样情有独钟。

138

原件究竟是一组浮雕，是教堂唱诗席或陵墓的环形雕塑，还是一条饰带、一截壁画、一扇彩色玻璃窗或一条挂毯，兰斯洛特对此无法做出判断。

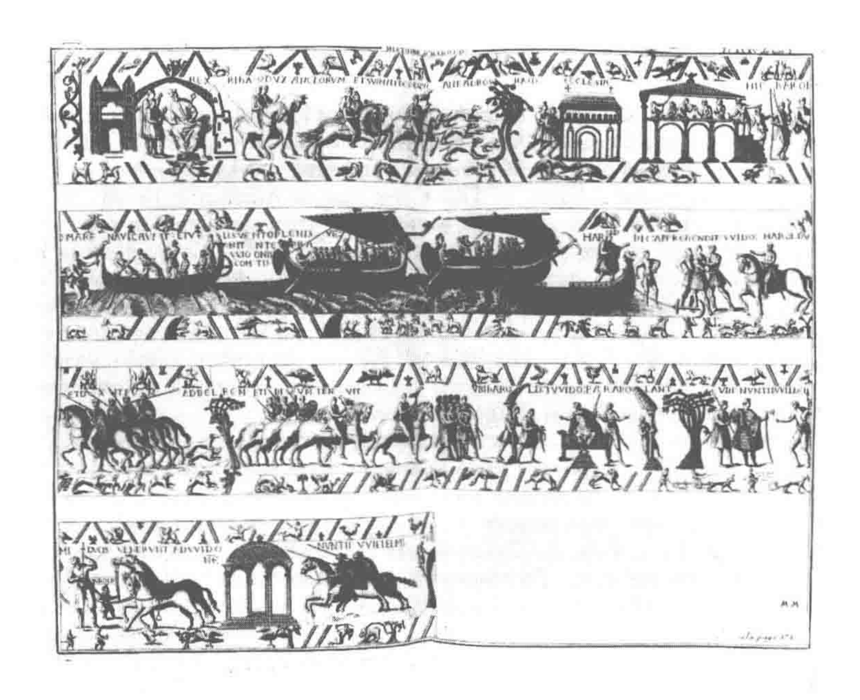


图97　蒙福孔，《古迹》，卷一，巴黎，1729年，图35：局部复制为富科制作的贝叶挂毯彩色复制品

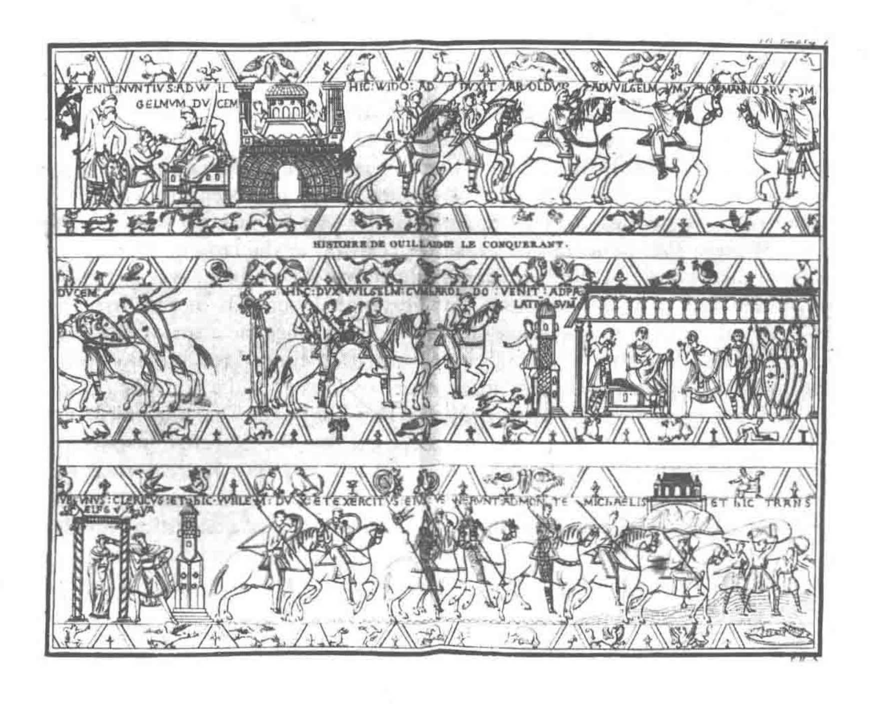


图98　蒙福孔，《古迹》，卷二，巴黎，1730年，图1：局部复制为富科制作的贝叶挂毯素描复制品

至于复制品何时制作，他也是一头雾水。但总体上看，他认为这些场面应该是出自于征服者威廉的陵墓——这座陵墓位于卡昂的某处教堂，直到1562年才被胡格诺派教徒摧毁——或者是同一教堂的一组彩色玻璃窗。在《题铭与美文学院文集》（古物研究的主要论坛）上，他发表了自己的猜想，关于这些发现的意义，他也给出了颇有洞察力的评论。他是一个“友好而又热情的人”，把这件作品所引出的问题也告诉了蒙福孔。[24]

要研究这些问题，蒙福孔的位置可比兰斯洛特优越。他复制了副本，还印刷了更易于辨认的大尺寸局部图像，他提醒自己在诺曼底的本笃会众关系网一定要追查出原作。依据他们的报告，蒙福孔认定这是保存在贝叶[Bayeux]教堂的一件挂毯，一位年长的修士回忆说，每年它都会定期张挂，不过，“由于不知道里面表现了征服者威廉的丰功伟绩”，所以这位老兄“并不感兴趣，也没有靠近查看过”[25]。由于挂毯几乎和教堂一样长，所以蒙福孔推断富科那份复制品肯定不完整，于是他派人又做了一份新的、完整而精确的复制品。他告诫制图员安托万·伯努瓦[Antoine Benoît]不要对风格做任何改动，哪怕它“极为粗俗蛮鄙”[goût des plus grossiers et des plus barbares]，因为“在我看来，艺术的衰落和复兴共同构成了重要的历史事实”[26]。伯努瓦的复制品精心细致，确实非常忠实于原作（图98），那些未复制过的场景被发表在了蒙福孔的《法兰西王国古迹》第二卷，同时还有一段长长的评论。由于这个原因，别人都认为是他把贝叶挂毯介绍给了世人，实际上正如蒙福孔坦然承认的那样，绝大多数很有意思的观点都是兰斯洛特（借助那些不完整且有所歪曲的素描）提出来的，后者还用更多信息充实了蒙福孔的描述。两人通力合作，他们对挂毯史研究的贡献相映生辉。不过在后文中，为了行文方便，我还是沿用惯例，主要谈蒙福孔。

挂毯的断代是一个核心问题。蒙福孔擅长中世纪艺术风格分析，且颇为自信，他提纲挈领地宣布：“可以肯定地讲，挂毯就是那个时代（即征服者本人生活的时代）的物品，其风格、武器类型和所有我们看到的东西都明白无

误地指向了这一点。”[27] 兰斯洛特则仅仅宣称，所有的东西——服装、饰物、风格——“反映了征服者威廉及其子孙的时代［*siècle*］”。

140 面对这样一份风格陌生、怪异而且只有部分场景带有题铭的长卷叙事绘画，蒙福孔现在碰到了阐释的各种难题。他巧妙地对他所熟悉的可资比对的重要作品进行了回顾——如罗马图拉真和马可·奥勒留纪功柱——他指出，和这些古代纪念物一样，贝叶挂毯中的树也起到了划分故事情节的作用。[28] 这一见解得到了部分晚近历史学家的支持，后者称这位中世纪艺术家可能就是直接受了这些罗马纪功柱的影响。[29] 蒙福孔发现，虽然在画面上哈罗德及一位随从半跪在博瑟姆教堂［church at Bosham］门外（图99），“两人实际上是走进了教堂进行祈祷，但艺术家只能把他们放在外面，否则我们就看不见他们了”[30]。

对中世纪艺术的表达惯例能有如此见解，这确实非同寻常，而且——我们将看到——这还让蒙福孔对挂毯真正想表现的东西做出了一些非常重要的结论。不过对他和兰斯洛特来讲，在他们所研究的图像中，故事情节最不令他们感兴趣，这与15、16和17世纪的先行者在观察古罗马凯旋门时的感受如出一辙，兰斯洛特和蒙福孔最感兴趣的还是那些和风俗、礼仪、武器、服装及器具有关的信息。不过，当他们说图像“向我们讲述了连当时的历史学家都不知道的事情”[31]，他们已经超越了此前所有先驱人物，已经开始用自己的古物学兴趣来破译历史故事了，虽然现在他们的观察几乎是顺理成章，差不多是仪式性的。之所以如此，是因为诺曼征服英格兰的历史还存在很多争议，和图拉真的达契亚战争的不同之处就在于，其阐释的难题主要是材料太多，而不是没有材料。

兰斯洛特指出，关于哈罗德是否在诺曼底登陆，很多作者各执已见：有人认为，他是在出海捕鱼之际偶然遭遇海难；有人认为（在勉强得到忏悔者爱德华［Edward the Confessor］的首肯之后），他是去营救被法国公爵扣为人质的兄弟和侄子——在这个版本的故事中，他也是在不合适的地方遭遇了海难；还有人认为，他是爱德华的特使，任务是向威廉保证他将是下一任



图99　蒙福孔，《古迹》，卷一，巴黎，1729年，图38：哈罗德及一位随从在博瑟姆教堂（局部复制为富科制作的贝叶挂毯彩色复制品）



图100　蒙福孔，《古迹》，卷一，巴黎，1729年，图36：忏悔者爱德华和哈罗德及其随从（局部复制为富科制作的贝叶挂毯彩色复制品）

王位继承人。这个问题依然还有争议。[32]兰斯洛特承认，挂毯中的场景并没有解决争议的问题，但他指出，画面一开始就表现了忏悔者爱德华的形象（图100），他坐在宝座上，宝座的腿做成狗头形象（在英国，狗一直是受钟爱的家畜），他似乎在向哈罗德及一位随从面授机宜［ce qui est exprimé par le geste de la main droite］。这意味着第三种说法是正确的，兰斯洛特还认为残损的铭文"REXRD"全文应该读为"REX EDWARDUS MITTIT HAROLDUM AD WILLHELMUM"［爱德华国王接见哈罗德和威廉］。兰斯洛特小心翼翼，一步一步向前探索，但是，其理论所暗含的意思却不同寻常。看起来，一个真正重要的历史问题根据一幅图像得到了解决，而且视觉（材料）的重要性超越了文字，这还真是破天荒头一遭。蒙福孔精辟地概括说："爱德华国王正在宝座上向哈罗德发布命令。"［Le Roi Edouard dans son Thône donne ses ordres à Harold.］[33]

142

借助古物学研究（这一直都是他们最关心的问题），兰斯洛特和蒙福孔强化了他们对贝叶挂毯故事情节的阐释。兰斯洛特接着又讨论了哈罗德及其伙伴在博瑟姆启航后所乘坐的船只，并认为这不可能是一艘渔船，反过来，这也证明了其法国之行（不管什么动机）是有意而为，并非偶然所致。另一方面，哈罗德及其同伴是在蓬蒂厄的居伊伯爵［Guy Comte de Ponthieu］领地遭遇了海难——而没能按计划直接拜访诺曼底公爵——他们屈辱地被俘。此事不但铭文中有提到，而且还表现在"满脸的惊愕表情"［étonnement（qui）est marqué sur leurs visages］[34]上，此外，骑着马跟在居伊屁股后面的哈罗德，那副模样也可以说明问题：他让猎鹰面朝自己，以防它飞走——而居伊则正好相反，他的鹰脑袋朝前。蒙福孔还指出了一些文献中未曾记载但挂毯中描绘了的具体事件——如威廉公爵对迪南镇［Dinant］的攻击（挂毯铭文提到了此事），当时他的队伍正向防御者的篱笆墙投掷火把。[35]

蒙福孔的阐释通常都非常精确，但他从未料到，他想要去解释的图像——就像文字材料可以轻易被操控一样——其实是被用于政治宣传而制作出来的（这也是今天绝大多数历史学家所关注的问题）。由于他深信这些图

像与画面上所发生的事情出现在同一时期，所以才会认为它们对事件的记录都是实情。用兰斯洛特的话说，那些定做或编织这件绣品的人肯定“目睹了所发生的事情”[témoins oculaires des évènemens qui y sont rapportez][36]。

关于这件挂毯，后来又出现了大量讨论，焦点还是这个问题。[37] 虽然这都是蒙福孔之后的事情，但还是值得先交代一下。1767年，教皇、汤姆逊[Thomson]、菲尔丁[Fielding]及其他作者所激赏的“好人利特尔顿爵士”[the good Lord Lyttelton]成了最早正视此问题的英国历史学家。[38] 利特尔顿是位一丝不苟的作者，他对相关证据进行了驳斥，对第一幕场景中哈罗德衔命拜访诺曼底公爵的情节进行了质疑，其部分理由就是他不认同蒙福孔的看法——后者认为此绣品的订购者是“征服者威廉的妻子玛蒂尔达[Matilda]，所以……充分证明了画面上表现的事情都是真的”——“所以”这个字眼可真是意味深长，这说明只要可以证明图像表现的是同时代的事情，那么，就连对图像的历史价值深表怀疑的人也准备予以采信了。利特尔顿坚持认为，由于挂毯表现了一些文字材料中未曾记载的事件（如攻击迪南），所以这件绣品只不过是依据后来的“野史”[vulgar tradition]杜撰而成，一点也不可靠。换句话讲，他恰好用蒙福孔提出的看法——后者认为这一情节有特殊价值（可以补证书面材料）——摧毁了挂毯所依据的史学基础。他直指要害，大声宣布：“挂毯制作者是蹩脚的历史学家，而古物学研究的通病就是过于重视这类其实没那么重要的发现，就如蒙福孔这次所做的那样。”[39]

143

后来拿破仑把挂毯带到巴黎，希望为第二次征服英格兰鼓噪声气，直到这个时候，海峡两岸的作者才开始对断代问题和意义问题展开真正的学术讨论。他们彼此彬彬有礼，亲密无间，就连战争或者和平降临后的不同意见都未能破坏这种气氛。[40]

在他们那旷日持久的争论中浮现了一个——自蒙福孔以来就——非常醒目的事实，所有人都认为，如果能证明挂毯是征服战争时期的物品，那就应该顺理成章地把它所表现的内容视为可以采信的、准确的历史事件：最核心——几乎也是唯一——令人头疼的还是断代问题。“提醒诸位，”英国古物

学家托马斯·阿米欧［Thomas Amyot］在1819年写道[41]，

> 这类古迹之所以非常重要，是因为它们来自历史，但它们从未被抬到历史文献的高度，直到岁月把原本更吻合这一称谓的东西侵蚀殆尽为止。韦斯［Wace］（12世纪编年史家）及其同人之所以赞美挂毯，或许因为他们所看到的是精巧的工艺、绚丽夺目的色彩、优美的构思，以及它所勾画的真实场景：七个世纪之后的人，可能对这些艺术品质不会太在意——但韦斯他们也万万不会想到，当这一天真的到来，渊博的历史学家却在庄重地引证他们当时仅仅视为消遣的漂亮画面。

阿米欧也承认挂毯的确属于征服战争时代。但他的评价之所以特别令人感兴趣是因为他还说过一段话，“从第二手材料——民谣、绘画，而非庄重严肃的载记——中推演历史，这可能是今日文学的一大特征。毫无疑问，如果只是为了好玩，而不是寻求真相，这倒也蛮有意思”[42]，他下结论说，“即使贝叶挂毯算不上第一手材料，它或许也比其他东西强。它展现了在其他地方无法找到的特点，如当时用于宫廷与营帐、娱乐与战争、宴会与病床等场合的服装和礼仪”。不过，这种旧式古物学研究并未阻止人们去破译征服战争的故事情节，解决其中最敏感、最有争议的问题。自摄影术在记录克里米亚战争［Crimean War］和美国内战的过程中大行其道之后，人们也开始留意寻找与更早时代重要事件相关的此类报道，所以，没有哪个英国历史学家敢怠慢这件作品，他们反复查看挂毯，并把它视为一份高品质战况报告。1867年，19世纪最杰出的“征服史”学者爱德华·奥古斯塔斯·弗里曼［Edward Augustus Freeman］在观看挂毯时发过一番感慨，他觉得“眼前这件作品是一位目睹了这些场面的人绘制而成，并如实把这些场面留给了后人”[43]，而他关于哈斯廷战役的著名论述就他自己说是基于在挂毯中发现的内容。

144

不过，弗里曼也承认，这个故事是“依照诺曼人的观点讲述”[44]，尽管

挂毯“几乎没有其他诺曼政权那类杜撰、夸大其实和含沙射影的做法”，但图像——甚至是同时代人的图像，也会像书面报告一样“歪曲”历史（虽然二者程度不同）。就我们所关注的视觉材料所扮演的角色而言，弗里曼（及少数几位摇摆不定的先驱人物）的这一见解堪称分水岭，是一个至关重要阶段的标志。

还有，在所有关于挂毯的研究中，之前人们总是（无形中）认为姿势和表情的读解是桩容易事，但偶尔也会有人承认其实未必如此，这些见解也同样至关重要。1818年，阿米欧就指出，有一个（最早由兰斯洛特大约在100年前提出来的）看法不一定正确：这个看法是，在第一幕场景中，“爱德华表现为‘正向哈罗德面授机宜，让他动身去执行外交任务’”，可是，“这同样也可以理解为国王正在训诫哈罗德，爱德玛［Eadmer］曾断言，他确实训诫过他，用的可能就是这种方式。换句话说，他可能允许他去冒险，却对能否成功深感怀疑”[45]。还有一位历史学家说，画面表现的是哈罗德和国王第二次见面，“在忏悔者爱德华面前，哈罗德显得像个罪人，正在谴责自己做的错事并请求原谅……国王显然是在严厉斥责他”，60年后，就连弗里曼都觉得这种说法有点自信过头了。[46]

二

尽管人们并未太在意，但此类争论所引出的问题对于理解叙事性绘画艺术却至关重要，从文艺复兴以来，一直就有人零零星星、反反复复讨论这个问题。我们主要是从艺术家本人的画论（或他们的传记作者）来了解相关内容。因为这些人都特别仰慕莱奥纳尔多［Leonardo］，所以毫不奇怪，我们接触的最早一份材料就出自一位热切仰慕莱奥纳尔多的艺术家，他想区分出不同情感、思想、激情和性格的表达方式，让它们和不同类型的身体运动一一对应。米兰画派艺术家乔瓦尼・保罗・洛马佐［Giovanni Paolo Lomazzo］的

《论绘画艺术》中有一段就讨论了相关内容，这本书出版于1584年，理论冗长，没有插图。当时，他已经双目失明14年之久。这是一段学究气、缺乏想象力的文字。审慎的形象，他解释说，一定不能手脚四处乱摊，而应该像波利多罗·达·卡拉瓦乔［Polidoro da Caravaggio］那样的古哲人和修士，神色凝重，挟着书本，手深深埋在须发之中；“痛苦”一定要表现为四肢蜷缩，双唇紧闭，眉毛高扬；死人肢体一定要表现出懨颓之态，就像达尼埃尔·达·沃尔泰拉［Daniele da Volterra］《降下十字架》［*Deposition*］中基督那种样子，不能再有活力和支撑躯体的能力。[47]

145

不过，尽管有这一类指导，但对绘画中人物表情的不确定性感兴趣的人很早就认识到，要想避免歧义其实并不容易。阿尔贝蒂［Leon Battista Alberti］在《论绘画》［*Della Pittura*］中有一段著名的话，他问道：“你想画一张大笑的脸，看上去却难免愁容满面而非满心欢喜，要是不动手画两笔，你能相信天下还有这么麻烦的事儿吗？”[48] 过了很久，瓦萨里也记录说，波隆那领主会的成员［members of the Signoria of Bologna］曾暗自嘀咕，搞不清楚城中米开朗琪罗制作的那尊教皇尤利乌斯二世雕像到底是在祝福还是在诅咒。[49] 即使洛马佐也承认，当你隔着一定距离、听不到音乐时，还真搞不清一个疯子的动作和那些跳舞的人有什么区别。[50] 到了18世纪，雷诺兹爵士又在一个更高的层次讨论了这个问题，他提到，在一张表现《降下十字架》的素描中，巴乔·班迪内利［Baccio Bandinelli］曾借用了“用于表现极度狂喜的”古代酒神女祭司［Bacchante］的形象，想以此来表现那位“悲痛欲绝”的玛丽，雷诺兹评论说：“两种极度相悖的激情采用了同一个几乎没有区别的动作。”[51]

艺术家们对这些问题通常都十分上心，但这些对艺术阐释几乎没什么价值，因为上下文几乎总能表明人物究竟应该是在笑还是在哭，是在祝福还是在诅咒，是欢乐还是悲哀。不过我们也知道，一旦碰到不熟悉的题材和风格，比如说在地下墓穴发现的一些绘画或贝叶挂毯，多义性的问题就没那么容易解决了。



图101　约翰·布吕尔，《手态》，1644年：姿势范例，说明了“手的自然语言”



图102　约翰·布吕尔，《手势》，1644年：姿势范例，说明了“手语的艺术”

17世纪中叶出现了很多为各种讨论姿势和表情的论著而配制的插图，研究一下这些插图，我们或许会有所启发，尽管，它们主要是出于对演说术和戏剧的兴趣，与叙事艺术的传统法则关系不大。在约翰·布吕尔［John Bulwer］1644年于伦敦出版的《手态，或手的自然语言》［*Chirologia or the Natural Language of the Hand*］（图101）及《手势，或手语的艺术》［*Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*］（图102）中，就没有提到一件绘画或雕塑，不过其中倒是有几幅插图，每幅含24张小素描，表现了手指伸出之后细微的动作差异所代表的不同含义——如讽刺、羞怯、赞同，等等。布吕尔是个医生，特别热衷于发明一套能让聋哑人进行交流的符号语言。如副标

题所示，这两部书（同时出版）目标各异，但却声气互通。在《手态》中，他分析了一些他认为完全是自发动作，实则是不受控制的姿势。于是他说："用手猛拍大腿，这一直是日常生活和对谈中的常事，一个人怒气冲冲，伤心上火，你想拉住他的手别动，那可是白费力气。"[52]

与此对照，在《手势》中，布吕尔主要关注的是那些用于说服别人的146 更为传统或刻意而为的动作。不过正如他不时提到的古人一样，他也坚持认为，只有当这些姿势"和自然的真实接近时"[53]，它们才最有效果。他举了个例子，"伸出中指尽力挥动，这个动作的意思是辱骂，是斥责一个人懒惰，娇里娇气，名声很臭"。为什么会这样？他强调说："这个动作语气很重［Magistrall in Rhetorique］，但却源于自然现象；这根指头，正如一些'手指评点家［Chiro-crittiques］（有争议地）'指出的那样，因为很懒，所以一动不动地待在中间，好像随时都需要邻近手指来保护它；它比其他手指更长，长和懒往往相提并论。这么一扯，二者的恶德就凑到了一处，一个人如果格外令人生厌，那他就像中指超出其他手指一样臭名远扬。"[54]

布吕尔和其他作者的研究，其意义在于，他们那个时代的确存在一种关于姿势和表情的通用语言，它基于自然现象，但明显又高度风格化、程式化，而且还可以进行破译。这个问题令18、19世纪的各种理论家非常着迷，直到147 今天还不断吸引人们的关注。[55]对艺术家而言，这门学问更是意味深长——夏尔·勒布伦［Charles Le Brun］做过有关面相学［Physionomies］的讲座，还有一些涉及此类问题的极有影响力的素描，不管他是不是想表达这个意思，至少我们可以从中做出这种判断。

到了17世纪末，批评家和古物学家开始第一次意识到，这些问题对于阐释早期艺术大有裨益。因此，在1698年，菲利波·博纳罗蒂开始琢磨能否建立一套姿势总目，这样就可以轻松解释卡尔佩尼亚枢机主教收藏的某些盾形纹章的含义了。比如他曾总结说："把脚放在石头上，把肘关节压在膝盖上，然后托起脑袋，古人就经常使用这种姿势，以表现专心听别人讲话或认真做什么事的形象。"[56]

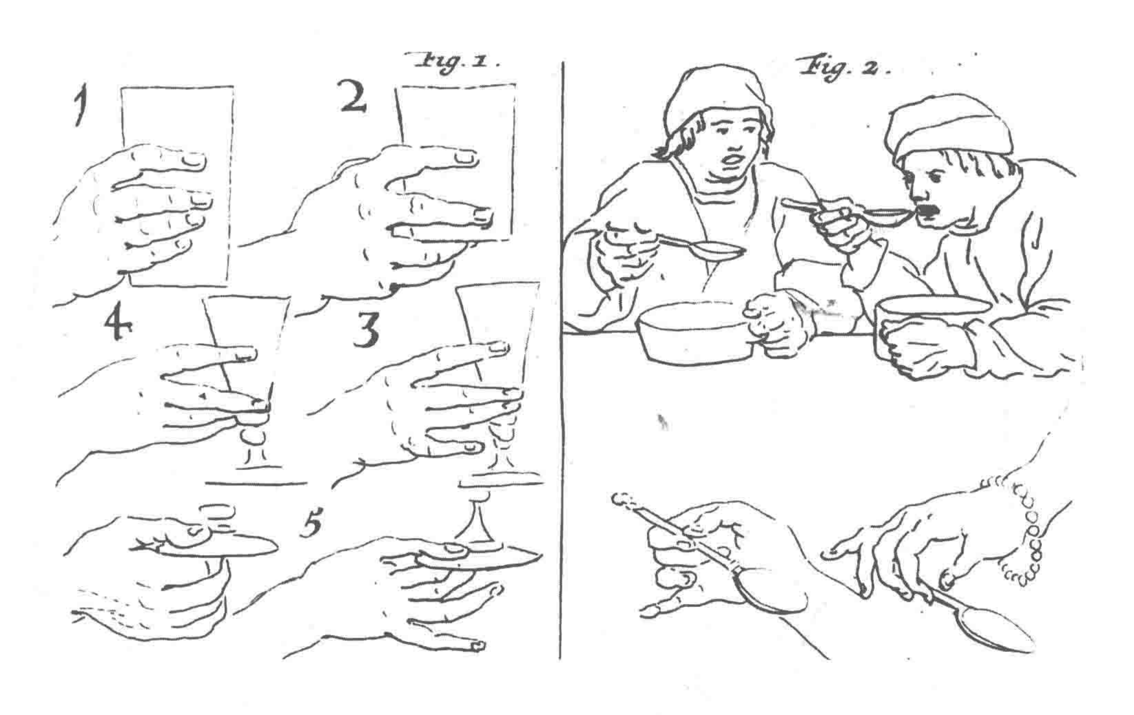


图103 杰拉德·德·莱雷斯，《图画宝典》，阿姆斯特丹，1707年：
图解手的姿势反映了人物不同的社会地位

不过，艺术家们却很清楚这类研究会带来很多麻烦，荷兰画家杰拉德·德·莱雷斯［Gerard de Lairesse］那本《图画宝典》［*Groot Schilderboek*］中部分章节引人入胜，所讨论的正是这些问题。这本书的写作始于1690年画家双目失明之后（100年前，正是同样的折磨催生了洛马佐的著作）[57]，最早出版于1707年，四年之后他就去世了。莱雷斯相信，外在的身体动作可以充分流露内在情感和性格，所以一个好画家要尽可能全面驾驭这些姿态，这一点极为重要。在他的书里，有一幅根据其素描制作的铜版画格外引人注目，让人联想到了礼仪手册中的插图。有许多张开的手，每只手都以不同的方式握住玻璃杯，这样就透露出人物的不同社会地位（图103）。[58] 不过，莱雷斯还是反复强调，单凭一个姿势很难传达出动作的含义，书中选配的铜版画也充分暴露了这个问题。他把两张图放在了一起，一张是“主动投降”［Voluntary Submission］，内容是一个懦夫把剑递给一位勇士；另一张是“慷慨大方”

148

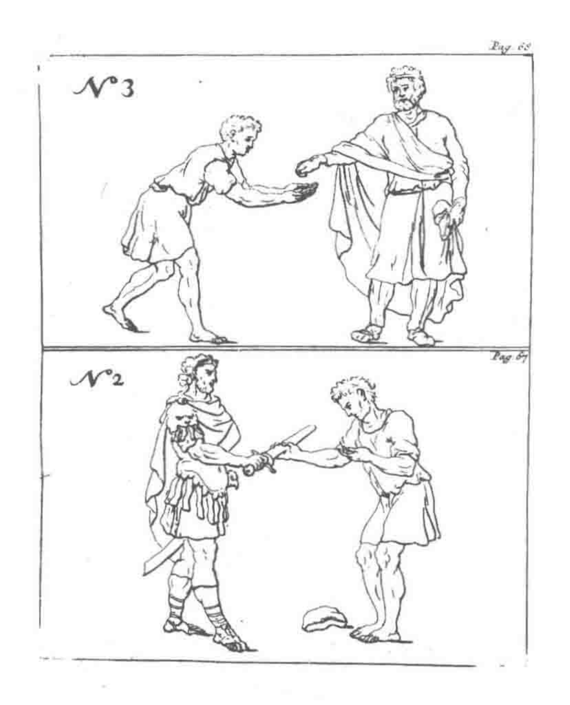


图104 杰拉德·德·莱雷斯,《图画宝典》,阿姆斯特丹,1707年:图解“慷慨大方”(no. 3)和“主动投降”(no. 2)



图105 杰拉德·德·莱雷斯,《图画宝典》,阿姆斯特丹,1707年:nos 4, 5, 6,图解不同方式的“给予”

[Liberality],内容是一个体面人给了穷人一把钱,穷人“惊喜地看着赠物,两眼放光,张开大嘴,好像在说——嚯嚯!”,在不同的场面中,两种姿势何其相似!(图104)——尽管莱雷斯并未就此进行评论。[59] 不过,他的确对三幅表现给予的插图进行过比较(图105)[60],在第一图中,一个年轻人把苹果递给另一个人,在第二图中,一位年轻人送给朋友一枝鲜花,第三图,一位年轻人送给处女一枚戒指,以示忠贞或友谊。接着,莱雷斯解释说,“在这些例图中,人物各不相同,给予和接受者的情绪也多种多样”,可是“不管其动机是出于**真诚**[Sincerity]、**伪善**[Hypocrisy],还是出于**礼节**[Decency],在这几张图中,**动作**[Motions]的差别都**微乎其微**”。正因为这样,所以艺术家要想打消顾虑,消除不确定性,只能“求助于象征性形象,它们可以澄清含义,并借用恰当的图像、动物或符号化的人物准确地表达伪善、虚假、

欺骗等概念”。

莱雷斯非常仰慕勒布伦。[61] 他提出了一个非同寻常的观点（尽管此书读者并未太注意这一问题），即古代艺术家均“精于面相学”，他们在为几位罗马皇帝制作肖像的时候，很可能更关注“其内在官能而非外在相貌”，因此，这些肖像才会造妙入微、不可思议，准确地表现了他们的特征。[62]

149

莱雷斯所提出的许多论题都直接或间接地被18世纪早期艺术文献所吸纳，事实很快证明，其中的某些论题对于图像阐释具有重要价值。在18世纪20和30年代，英国和法国的作家都强调说：如果观看者事先对所要表现的题材不熟悉，那么画家或雕刻家就很难准确地传达表情或动作的真正含义。有位杜·博斯神父［Abbé Du Bos］就特别来劲儿，一旦确认了古代雕像的人物身份[63]，他就能对雕像脸上流露出的复杂情感进行一番点评。他强调说，画家如果想要别人理解自己，那他们只能选一些众所周知的故事，他甚至还表扬了中世纪艺术家，虽然他们那哥特式趣味实在糟糕透顶，但有一个好的传统，那就是让文词直接从人物的口中吐露出来。他还指出画家和诗人所使用的材料是如此不同，并讨论了普桑在其名画《日耳曼尼库斯之死》［*Death of Germanicus*］（图106）中所无法表现的东西，这段话莱辛非常熟悉。[64]

乔纳森·理查森——他经常讲解该如何“阅读”昔日大师的作品——也注意到了这件作品。借助此画，他想说明一个观点，即“为什么一定要了解故事情节？这幅画就是个千里挑一的好例子。而画家拥有的想象力可能远远超出了历史学家，不然他就无法显出自己的长处，或令人不可理解了。日耳曼尼库斯指着阿格里皮娜和那几个小孩子，神情与其说是愤怒，还不如说是悲伤。那些对故事情节记得不太准确的人肯定以为，他是希望朋友能在自己死后照料孩子们，这不但是误读，而且还是些低水平的平庸想法，贬低了这幅画的价值”。实际上，“普桑所选择的这个瞬间，表达的是日耳曼尼库斯正在恳请朋友们唤起大众的同情心，然后当着阿格里皮娜和孩子们的面替他复



图106 普桑，《日耳曼尼库斯之死》（明尼阿波利斯艺术学院）

仇”[65]。

杜·博斯和理查森强调说，如果选用了不熟悉的题材，那就难免会生出种种歧义。但在这个时候，荷加斯［Hogarth］却对他们的“公理”发起了挑战。他创作了一系列表现“现代道德故事”的绘画和铜版画作品，这类题材根本就没什么书面记载可言。长久以来，一直流行一些非常幽默的话题——讲的是那些不靠谱的算命先生和贪财的媒婆，荷加斯的故事可比它们复杂得

多。相比于普桑从塔西佗那里选取的情节，公众对荷加斯要讲的故事并不知情。尽管荷加斯想尽各种办法——包括莱雷斯推荐的那种“符号化人物”——来讲述自己的故事，而且霍勒斯·沃波尔［Horace Walpole］也坚持认为这些故事浅显易懂[66]，但不久之后，还是有人对他的一些作品——至少是一些铜版画作品的意思进行仔细琢磨，其认真程度远远超过此前人们观看贝叶挂毯的劲头。18世纪80和90年代，当格奥尔格·克里斯托弗·利希滕伯格［Georg Christoph Lichtenberg］着手对这些作品进行评论时，他就指出关于《时髦婚姻》［*Marriage à la Mode*］（创作时间是他出生两年之后，图107）中的场景，至少有五种不同的解释。[67]　150

利希滕伯格是最机智的新式面相“科学”的批评家之一。当时，推进这门新“科学”的是瑞士神职人员约翰·卡斯帕·拉瓦特尔［Johann Caspar Lavater］。看起来，对于解释荷加斯的版画和各种陌生的叙述性绘画所提出的问题，这门学问倒是提供了基本工具。多产而又喜欢重复的拉瓦特尔的确没花太多心思去讨论姿势、动态和运动。因为人类的表情特征（他曾试着用不计其数的插图表现过这些神情）可以为解释人物的基本性格和感情提供可靠而容易破译的指导，而且还可以说明人物更难揣摩的意向和思想状态，如此一来那些蒙福孔不太关心，但却把利希滕伯格弄得晕头转向的多义性显然就会大大减少，也不会那么重要了。

拉瓦特尔于1801年去世，一份英文杂志称他“多年来一直是欧洲最著名的人物之一”，另一份杂志则称：“有段时间，在雇用仆人的时候，要是没参考过拉瓦特尔的描述和铜版画，认认真真地拿上面的线条和脸型与眼前年轻男女的相貌进行对比，你还真拿不定主意。”[68]他还在世的时候，那本《面相拾零》［*Physiognomical Fragments*］就有了十多个版本[69]，涵盖了最主要的欧洲语言。其中有一部分还配了才华横溢、机智而有趣的插图（比如1775至1778年在莱比锡和温特图尔［Winterthur］出版的四卷本[70]，以及1781和1803年在海牙出版的法文本[71]）。他死后一直享有盛誉，　151



图107 荷加斯，《时髦婚姻：看病》

且追随者甚众。

不过，就拉瓦特尔的文风而言，其语气忽而充满戒心，忽而甜腻或过分自信，这说明和他的理论相反的意见是何等强烈、何等有说服力。他这些理论在细节和架势上颇有新意，但没太多实质内容。像诸多先驱人物一样，拉瓦特尔倾向于用图像来演示他已经从其他材料中了解的东西：在他的眼中，西塞罗的脸“睿智而充满光辉”，恺撒则富有进取精神，如此等等。[72] 如果相

貌与性格冲突，比如苏格拉底就是个最难看又最有智慧的人，碰到这种情况，拉瓦特尔就闪烁其词了[73]——“耶稣会嘴脸!”谁要是长得和伊纳爵·罗耀拉［Ignatius Loyola］有点像，人们忍不住就会这样评论——耶稣会士［Jesuitical，又指虚伪狡诈］，“这是一直被人指责的偏执、诡诈的神情，是耶稣会的创建者和所有成员的模样”［cet esprit de cagoterie & d'intrigue qu'on a toujours reproché & au Fondateur & à tous les Membres de l'Ordre des Jésuites］[74]。同一时代不同版本的读者很快就会意识到，他的理论是多么危险。因此，有时候他会说自己是依据一幅不熟悉的肖像去解释某位不为人知的人物的性格——尽管此前他已经在别处用准确的人名出版过这幅肖像。[75]有一幅插图摹自鲁本斯，是从古代传下来的最著名的类型化肖像［portrait-types］之一，在讨论这幅画时，他以直截了当且明显过于傲慢自信的口气断言：“这绝对不可能是塞内卡［Seneca］，如果这就是那位以他的名字传世的著作的作者的话。”[76]多年之前，温克尔曼曾基于不同的理由对此肖像的身份深感怀疑，这件事他可是提都没提。拉瓦特尔甚至还多少有点相信，通过对比人和动物的脸部特征可以破译人的性格——尽管他批评过德拉·波尔博塔［Della Porta］，说他有时候夸大了这种相似性，而且他自己也喜欢通过研究大象、猴子、狮子和马的骷髅与骨架，来理解这些动物的本质，而不是把它们与人进行比较。[77]

152

尽管有这样那样的缺点，研究往昔者——就像雇主挑选可靠仆人时的做法一样——还是一窝蜂地迷上了拉瓦特尔的理论。多年前，当吉本在摩德纳纪念章陈列馆做研究时（后文还会提到），曾怀疑过肖像对历史学家的价值，现在这种疑虑已一扫而空，通过胸像和绘画去“解读”人物性格，进而更广泛地“解读”历史，这成了司空见惯的事。鼻子和前额有多长，眉毛有多宽，弯曲到什么程度，手型如何，如此等等均可被视为证据，杰出的肖像画被人们根据其可信程度来确定价值——比如，人们就认为米尼亚尔［Mignard］和里戈［Rigaud］的肖像画比凡·代克的更真实，因为后者只是对“面相学的一般理论和精神而非细节更感兴趣”[78]。海牙出版的那部豪华本，其插图



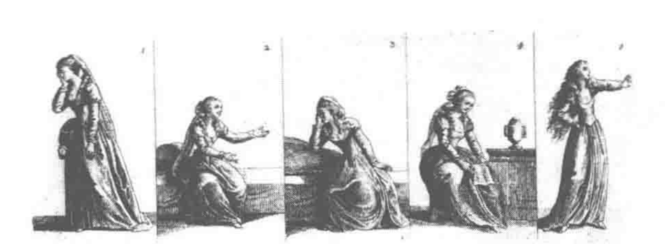
图108　拉瓦特尔，《论面相》，卷三，海牙，1786年："你喜欢哪一种神态？你认为哪一种最得体、最高贵，最能体现男性气质和刚毅性格，最能让你感兴趣并值得信赖？"



图109　拉瓦特尔，《论面相》，卷三，海牙，1786年："两位性冷淡的女士，第一位好像在倾听，或陷入了沉思，第二位慵懒地坐着，轻松惬意……"



图110　拉瓦特尔，《论面相》，卷三，海牙，1786年：“一个可笑的形象，正在依仗权力斥责一个谦卑、羞涩的人。”



Cinq attitudes de la même perſonne, repréſentée dans des ſituations différentes. La 1re de ces figures retrace avec beaucoup de vérité le caractère de l'*affliction*. Le *deſir* eſt encore parfaitement bien exprimé dans la 2de; mais il y auroit quelque choſe à redire au port de la main droite. La *triſteſſe* de la 3e paroît être *raiſonnée*. La 4e eſt une image fidelle de cet abandon, de cet oubli de ſoi-même, que produiſent les grandes émotions. La 5e eſt presqu'entièrement *théatrale*: elle rappelle une Actrice qui s'occupe trop des ſpectateurs, elle s'écarte de la nature, elle n'a plus rien de cette eſpèce d'*aiſance* qui doit ſe conſerver jusques dans les affections les plus violentes. Jettez un regard [illegible]on ſur la vignette ci-deſſous; le deuil de cette femme [illegible] bien davantage.



图111　拉瓦特尔，《论面相》，卷三，海牙，1786年：“一个人在不同情况下的五种不同神态。”

作者是霍多维茨基［Chodowiecki］和其他一些艺术家，他们的作品尤为传神，既能让当年的人信服，也会让今天的人感到栩栩如生，就连一个妇人正在“毫无兴趣地认真听讲”这种复杂的表情他们都能刻画出来。[79]而且，读者的观察能力总是会受到一系列挑战，甚至是考验。面对一个陌生人物的肖像、漫画或剪影时，你到底能看出多少东西呢？罗马皇帝的系列肖像和弥尔顿、牛顿或洛克肖像的区别究竟何在？面对一个人的头像，你怎么知道他是才华横溢还是徒有其表？你怎么能知道一个人只是内心欢喜而不是巨大的喜悦呢？[80]后面几页有一些小尺寸的类型画，可以判断出这些人物的态度、性格，试试看（图108—图111）。[81]

《面相拾零》的基本用意是“增加对人的了解和热爱”，但我们看到，155 那些喜欢破译古代图像的人同样也对此书极感兴趣。不过，直到此书面世一代人之后，对古代艺术中这个极少有人关注且令人困惑的领域的持续探索才结出果实，并导致一本此类著作的出版，此书的确部分受益于“拉瓦特尔的伟大著作”[82]，但它的主要目标却是“拂去古物脸上的皱纹”[83]，让考古学家如其所是地理解他们所面对的图像。

温克尔曼及其追随者曾嘲笑过那种一厢情愿的鉴定，比如把雕像和纪念章上的形象认定为“福斯蒂娜和角斗士”之类，从此以后人们很少再把希腊题材绘画（有时候也被认为是伊特鲁里亚题材）看成真实古代历史场景的描绘。所有人都认为，神话在古代图像世界中占绝对优势，但在新近出土的陶器上，有许多内容和情节却无法做出直截了当的解释。正因为想到了这些问题，所以卡纳尼科·安德烈·德·约里奥［Canonico Andrea de Jorio］才在1832年推出了自己的力作《以那不勒斯人的手势研究古代手势》［*La mimica degli antichi investigata nel gestire napolitano*］。

1769年，安德烈·德·约里奥出生于普罗奇达岛［Procida］上的一户好人家，12岁时父亲去世，一位叔叔把他领进了教会，其成功的职业生涯也就从此起步。[84]1810年，当时穆拉特［Murat］还是那不勒斯国王，他被任命为公共教育巡视官。此时，他显然已流露出对古物，特别是对陶瓶的兴

趣，仅仅过了一年，他就被改派为那不勒斯博物馆机要室主管。从那时起，他开始写了几部论陶瓶及相关物品的专著，以及一批有关赫库兰尼姆古城［Herculaneum］、庞贝古城、波佐利古城［Pozzuoli］及意大利南部其他古代遗址的考古指南手册。这些（再加上他那可能很讨人喜欢的性格）都让他在欧洲享有盛誉，甚至还超过了英国、法国和德国的同行，其中就有拜伦和几位普鲁士王侯一类人物。[85] 他的指南确实生动翔实，但其研究基本上还是很保守——只有一个方面除外，那就是当德·约里奥着手准备材料时，他却像杜·舒勒和其他一大批16世纪以来的学者一样，对古今风俗的相似之处入了迷。他在描述那不勒斯博物馆收藏的罗马绘画时评论道："读者朋友，你可以说，两千年前古人所做的事情和今天毫无二致。"[86] 在那不勒斯地区，这种相似性最为明显，和罗马那些气势撼人的古迹相比，在赫库兰尼姆古城和庞贝古城的考古发现中出现的古代生活其实更世俗化，更令人感到亲切。德·约里奥充满想象力地发展了这一见解，这也是他那部杰作的基石。

许多领略过那不勒斯风采的人，特别是那些外国人，都会被当地居民极富感染力的手势深深吸引，这些手势补充了——有时甚至是取代了——口头语言，其中有些还被当作例子载入了旅游图书和手册。德·约里奥更进一步，他对自己那个时代的社会风俗和古代社会的密切联系极为敏感。因此，他认为今天仍在当地百姓中流行的手势（当然，其中也不乏"天然的哲学、智慧和精神"[87]）恰好可以为古希腊人和罗马人常用的手势提供生动的例证：如果研究得当，那么他负责管理的希腊陶瓶上那些令人费解、颇有争议的画面也许就会迎刃而解。

156

德·约里奥最大程度地采集了普通人所使用的手势语言，并借助极为精密的检索系统对此进行了分类，还认真地为许多手势制作了铜版画。比如，他就展示了该如何羞辱对手（图112）——甚至还有该如何抵挡邪恶的眼神，这件事他肯定很在行，因为他自己就是以忍受这种眼神而出名。据说，正是出于这个原因，西西里王国［Two Sicilies］的国王一直拒绝和这位古物学家见面，有天早晨，国王终于被人说服，纡尊降贵，准备见面，结果却被发现



图112 安德烈·德·约里奥，《手势》，那不勒斯，1832年：表示安静的手势（图1），对笨人或蠢货表示轻蔑（图5），或对弱智表示轻蔑（图7），如此等等

突然中风，气绝身亡。[88]

157 德·约里奥还为此书订制了另外一批插图，由他和画家加埃塔诺·吉甘特［Gaetano Gigante］共同设计完成。后者是一位有名的大型湿壁画装饰画家，但在中年之后，却改行画起了“如画”题材［picturesque genre］的风景——那种卖给外国游客、越来越粗制滥造的东西。德·约里奥担心这些画

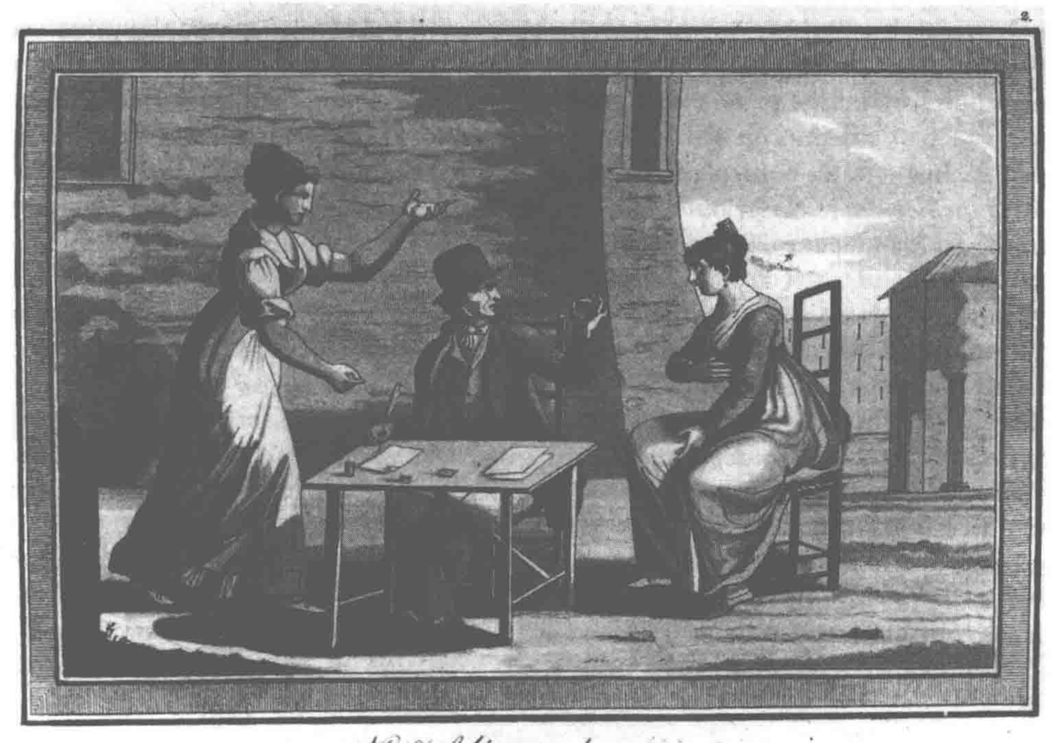


图113　安德烈·德·约里奥，《手势》，那不勒斯，1832年："怎么？写信要钱？"

当中绝大部分都缺乏活力和叙事性[89]，所以他特别要求吉甘特要把每个手势都画得一目了然，每张图还要配上经过仔细推敲的说明文字。画面上，一位衣冠楚楚的代写书信者坐在桌子边上（图113）[90]——在老派艺术家那里，这类人物一直被画得很寒酸，衣不蔽体，这都不合实情。从眼镜可以看出，他读过、写过大量东西。他在身边放了一把椅子，上面坐着一位已婚女人，正请他代笔给丈夫写信。他不清楚她想让他写什么，于是举起左手，拇指和食指捏在一起——正如此书第85页第4条所解释的，这是一个询问的手势。她把右手放在胸口——见此书第43页注释1，这是表示爱。她那前倾的身体、低垂的眼光进一步强化了她想向丈夫表达的感情。她的左手伸开，这表示她正在

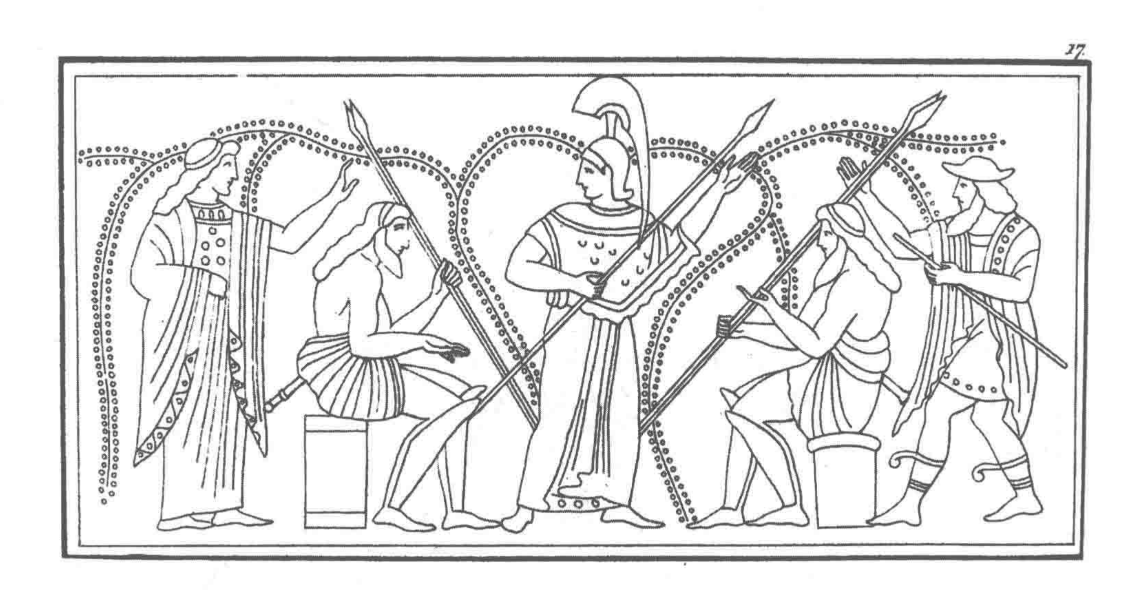


图114 安德烈·德·约里奥,《手势》，那不勒斯，1832年：希腊瓶画，表现密涅瓦正召开军事会议

问一个问题——见此书第84页，她想知道丈夫是否像她爱他一样爱她。另一个女人可能是她的姐姐，她认为这都是胡扯，她在表示反对意见——见此书“否定”条目，第224页第8条；她的右手伸出去，表示要钱——见第126页。她正闹着让妹妹多向丈夫要点钱，而不是什么爱情。

158

在他的书中，德·约里奥为十余幅此类插图配制了详细的说明文字，他担心读者可能会觉得他太关注现代内容，轻看古代价值。于是，他强调说，事情并非如此[91]，通过研究普通人的手势以及艺术家在表现同时代生活场景时对这些手势的表现，恰好可以让考古学家破解古代叙事性绘画中出现的一些难题。他在评论中举了一些例子，证明他这种方法多么有效，而且他还用分析加埃塔诺·吉甘特的类型画的方法分析了两件希腊陶瓶（图114）[92]：瓶画中，密涅瓦处于中心位置，俨然是主角——见此书第19页，身旁两位全副武装的人好像在反复权衡着什么，她向身体右侧看去，却向左侧举起了长矛和左臂，好像正要朝那个方向走。坐在她右侧的老者，其架势好像在沉思或表示吃惊——见此书第12页、第229页注释2……这里面有一长串含义可供我

们选择，每种含义都可参考“姿势ABC”[ABC of Gestures]做支撑，本书一开始就列出了这些姿势。最后，德·约里奥下结论说：密涅瓦提出来要干大事，左边的人顾虑重重，而右边的人则盲目热情，积极响应。

大家对德·约里奥的书交口称赞——沃尔特·司各特爵士对此书尤为欣赏[93]——这的确是一本充满魅力、充满智慧的书，对于兰斯洛特和蒙福孔在试图破译贝叶挂毯的含义时所可能（或说应该）面临的那些问题，这本书或许会带来一些新的启发，让我们更了解这些问题的实质。不过，后来证明，相比于考古学家，这本《古代手势》对民俗学及“非口头交流”研究者的用处更大一些，这也很正常。

第六章　古物学家和历史学家的对话

一

相对而言，蒙福孔的《法兰西王国古迹》[*Monumens de la Monarchie françoise*]（此书一直没有完稿）并不算成功，这倒不是因为他对中世纪叙事性图画的解释有什么瑕疵，而是因为公众对那些粗糙图像中所表现的秘密仪式，以及粗野君主的争闹不太感兴趣。但有一点可以肯定，即蒙福孔让“文坛”[the republic of letters]比以往更充分地意识到了可靠的图像在讲述民族历史（中世纪及其后的历史，还有相关的古代历史）的书籍中作为插图时所起到的作用。

有一个例子——值得一提的例子还有很多[1]——可以透彻地说明这个问题。1719年，法国传教士雅克·勒隆[Jacques Lelong]制作了一部信息非常丰富的大书，罗列了研究法国史所需要的最重要的宪章、编年史和其他一些材料（有印刷品也有手稿）。1768至1778年间，它以对开本形式重新出版，共有五卷，对文本进行了大量扩充，还增加了一份非同寻常的附录。这份附录其实是夏尔-玛丽·费弗尔·德·丰泰特[Charles-Marie Fevert de Fontette]（一位博学的藏书家，也是第戎最高法院的要角儿）收藏的数以千计的版画和素描目录清单。[2] 正如有人指出的那样，这份清单可以为那些准备写点法国史

的学问家提供帮助，“以前的研究者可没这么好的福气”[3]。

并非所有“学问家”都对此感兴趣，在那些感兴趣的人中，也仅有少数几位能够卓有成效地运用这些图像。不过至少有一个人目光如炬，一眼就看出：探索图像的历史价值，确实为历史学的未来发展打开了一个全新领域——尽管直到他去世之后，这些发展才开始受到关注。

这个人是让-巴普蒂斯特·拉·科尔纳·德·圣帕拉伊［Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye］，后来成为18世纪中叶最伟大的中世纪研究专家[4]，他很快就意识到材料问题对于其研究至关重要。对于那些他不得不依赖的、不为人知的前代学者的编年史，他强调要理性地进行研读，不能未经批判就加以接受，或予以拒绝。早在1772年，他就有过一份研究方法宣言，读起来俨然出自今人手笔。他说：

160

> 历史只能立足于前代作者流传下来的证据，所以，最重要的是了解这些作者是谁，所有相关的细节都不容忽视：他们生活的时代、出生日期、社会地位、国家、他们在公共事务中扮演的角色、他们获取相关信息的渠道，以及他们在这些信息中的兴趣点。这些基本事实无论如何都不能忽视，因为这决定了我们能在多大程度上信任这些材料。[5]

关于中世纪研究，拉·科尔纳·德·圣帕拉伊也希望突破以蒙福孔著作为样板的狭隘古物学研究模式，他想采用一种更“哲学化”的研究方法，以容纳当时生活与文化中方方面面的内容。正因为如此，他不仅把目光投向了编年史材料，还投向了艺术和浪漫的骑士文学（在他那个时代，其他一些作者也是如此），其学术活动的中心也一直是“题铭与美文学院”［Académie des Inscriptions et Belles-Lettres］。圣帕拉伊对16、17世纪及自己时代的绘画、雕塑和建筑具有渊博的学识，并充满了热情：不过，中世纪风格带给他的显然不是同一种感受——尽管他也可能会把哥特风格与当时政治理论家热衷的封建原则——或至少是反专制原则联系在一起思考。[6]不管是不是这样，总

之，他还是很快就迷上了那些出现在中世纪手稿上的细密画，喜欢上了那种“伟大的美”，关于这些手稿，他曾认认真真做过研究和分类。[7]不过，这些绘画之所以能吸引他，首先还是因为它们为研究中世纪的仪式、服装和武器提供了有价值的信息。但是，这些信息有多可靠呢？1735年，此问题似乎就已经第一次涌上了他的心头，当时，他正在皇家图书馆查看一卷傅华萨［Froissart］手稿——现代学者认为，此卷手稿中的细密画插图出自一位弗莱芒艺术家之手，可能是为勃艮第宫廷绘制，时代略晚于15世纪中叶。其中有两幕场景，一幕是英国女王伊莎贝拉［Isabella］于1324年抵达巴黎（图115），另一幕是1356年法王约翰二世——“好人约翰”［Jean Le Bon］下令逮捕纳瓦拉［Navarre］国王（图116）——当时，蒙福孔也刚刚注意到这卷手稿，尽管有人对这两幅画的内容是否完全属实还存有争议，但因为画中的服装很重要，所以他还是在《法兰西王国古迹》一书中印行了它们的复制铜版画。而圣帕拉伊则指出，“画家把自己那个时代的服饰和所描绘时代的服装搞混了”[8]，并为此感到遗憾。但三年之后，他又认为古物学家除了阅读一般历史学著作，还应该大力研究中世纪传奇，因为它们能提供战争、司法审判、比武大会等极有价值的信息，而此刻，他对此类著作中出现的时代性错误也给出了一些完全不同的见解。“幸运的是，”他评论道，

> 那些构思传奇故事的人还不够精明，无法了解和观察画家们所说的“地方色彩”［le costume］：画家在讲述他们拿手的古代故事时——不管是史实还是神话——几乎总是按自己生活的那个时代的习俗进行描写。如此一来，他们就像早先时候的画家一样，由于出生于火药发明之后，但在表现围攻特洛伊场景的细密画中，这些画家无一例外都要摆上几门我们这个时代才有的大炮。[9]

161

如此寥寥数语，却以惊人的方式修正了蒙福孔的核心思想——1719年，也就是在一代人之前，蒙福孔曾掷地有声地说：“（因为如实描绘了当时的事



图115 蒙福孔，《古迹》，卷二，巴黎，1730年，细密画插图复制品，15世纪中叶傅华萨手稿，表现英国女王伊莎贝拉于1324年抵达巴黎

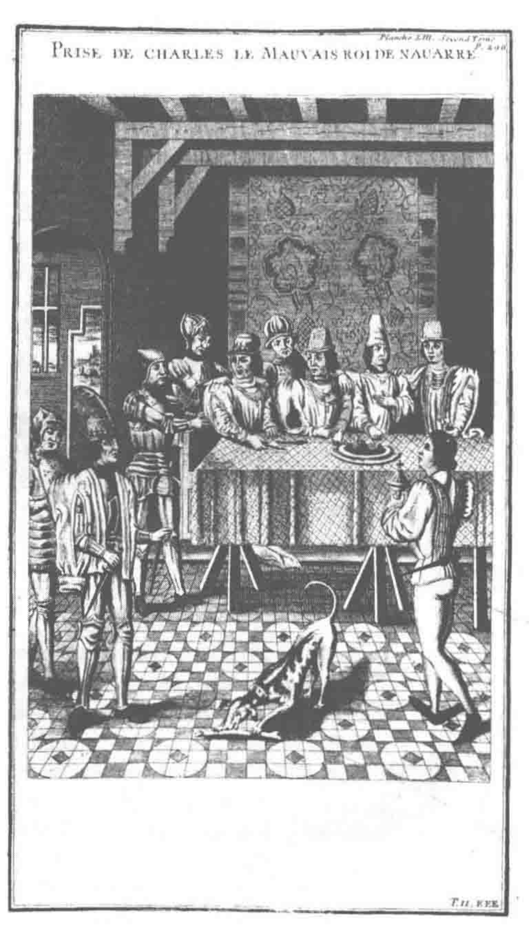


图116 蒙福孔，《古迹》，卷二，巴黎，1730年，细密画插图复制品，15世纪中叶傅华萨手稿，表现法王约翰二世——“好人约翰”1356年下令逮捕纳瓦拉国王

162 件，所以）没有什么能比同时代创作的绘画更令人受益。”[10] 的确，自15世纪中期以降，每当文学批评家想要揭穿中世纪僧侣那道貌岸然的伎俩时，他们运用的几乎就是圣帕拉伊那种机锋——那些僧侣同样编造了许多文献，却宣称这些文献的年代极为久远。到了17世纪，学问家开始觉得那些虚构的历史叙事同样具有价值，因为他们有助于理解编故事的人自己的世界。[11] 其

中，拉·科尔纳·德·圣帕拉伊显然是最早接纳这一原则的学者，认为它可以为历史学家有效指引方向，而且他还——尽管只是一带而过——将这一原则扩展到了视觉艺术领域。他四处云游，和后文将要提到的诸多古物学家和历史学家都保持联系（或至少他们知道有这么一个人）——其中有穆拉托里［Muratori］、马费伊［Maffei］、凯吕斯［Caylus］，最重要的，还有吉本。此外，他的影响还一直持续到沃尔特·司各特的时代。他对绘画中的年代误置现象的真正价值也独具慧眼，不久之后，这一真知灼见就成了中世纪研究中的共识。

二

不过直到18世纪上半叶，随着可资利用的复制品越来越多，特别是如何解析此类材料的新方法的出现，历史学家才开始深刻认识到视觉艺术对于其研究的潜在意义。中世纪建筑、雕塑和绘画的重要性与日俱增，但他们的上述认识并非完全据此获得。当时某些比较重要的意大利古物收藏开始以全新的方式进行展览，这也引起了人们的注意，在这些新展览方案中，至少有一个方案几乎可以让我们确切看出蒙福孔本人带来的影响。

在都灵，国王的珍宝柜被安放在都灵大学一楼的某个房间里[12]，1764年，就在它开放一年之后，吉本前往参观，并留下了极其深刻的印象。[13]他和后来的那些“贵人和文人”——当时，女性未经特许不得进入此地[14]——都被藏品本身及其排列方式深深触动了。

藏品被陈列在八个大柜子里，柜子的正面是玻璃，每个柜子都是——全部或部分——献给某个神明；在神像（或一组神像）的周围，汇集了与此神明崇拜相关的所有可能得到的物件，以及表现这种崇拜的作品，比如在酒神巴库斯［Bacchus］那里，你可以看到和剧场演出、演员、面具相关的古物。众神之后是大力神赫拉克勒斯，有一件浅浮雕表现的是他拯救了特洛伊

国王的女儿，接着又顺理成章地罗列了特洛伊人和罗马人的物品。萨尔丁人［Sardinian］的青铜器也让吉本吃了一惊，“这表明，它们的艺术起源和趣味远远要比希腊人与罗马人更古老”。埃及绘画则“表明，世上最早的艺术家……夸张地拉长了腿、胳膊和躯干”，他觉得，此博物馆所涵盖的神话及宗教崇拜信息极其丰富，几乎完美无缺，而有关罗马历史的内容则相形见绌。

163

负责管理博物馆的是位饱学之士朱塞佩·巴尔托利［Giuseppe Bartoli］——尽管他有点像“江湖骗子”［un peu Charlatan］[15]，他是希皮奥内·马费伊［Scipione Maffei］（并不太青睐）的学生。[16] 数年前，马费伊曾按照自己在故乡维罗纳所建立的原则重新排列了都灵大学的藏品。[17] 他把碑铭及“一堆全身像、胸像、头像及石刻浮雕像”统统安置在庭院柱廊里，因为他深信，对总是将它们视为二手材料的历史学家而言，这些随时面临破损之虞的物品可是重要的第一手材料。而马费伊又是蒙福孔的弟子［protégé］，对老师的学问怀有深深的敬意——尽管有时也会加以指摘[18]，所以，蒙福孔的《古物图解》和都灵新博物馆之间的联系也就一目了然了，尽管从表面上看不出这一点，而且直到蒙福孔去世20多年后，此博物馆才对外开放。[19]

托斯卡尼大公［the Grand Duke of Tuscany］乌菲齐［Uffizi］美术馆的古物陈列活动，其时间远早于都灵的古物藏品陈列，影响也大得多。我们还不确定乌菲齐的陈列完成于哪一年，但我们知道，在18世纪20年代早期，外国观光客已经对它产生了兴趣[20]，而在此之前，陈列工作可能早就持续了很长时间。1701年，艾迪生［Addison］身处佛罗伦萨，尽管在他的记录中，那些条理清晰的雕塑陈列并未给他留下什么深刻印象，但可以确证的是，最早在1680年[21]（可能还要更早），这些陈列的主体特征就已大致成形——尽管其中肯定有许多混淆错乱之处。正如后来的都灵一样，乌菲齐的陈列也是依据主题原则——但二者的根本区别在于，乌菲齐是按题材进行的分类，不可避免地引出了风格与风格变化问题。最迟在1722年，从尤利乌斯·恺撒到加利埃努斯一系列尽可能完整的罗马统治者胸像和全身像就已然陈列到位，雕像按大致的年代顺序排列，周遭星星点点摆放着几乎是随意挑选的男神与女

神像（其中有米开朗琪罗的《巴库斯》），以及作家、猎人等诸如此类的雕像。[22]

如此一来，观众就有可能对一些熟悉的人物留下深刻印象，这批肖像雕刻囊括了从基督诞生之前直到3世纪的知名人物，相比之下，慕尼黑古物陈列所的独特分组方式仅仅传递了这些人物的部分信息，而且，如果没有这个陈列，人们恐怕只能借助那些远远没有说服力的纪念章陈列柜［medal cabinets］，以及插图本钱币书籍（当然，这类书籍对这个排列起了直接示范作用）来了解这些历史人物了。

孟德斯鸠和吉本——这两位18世纪最著名的罗马史研究者，都参观过乌菲齐宫依次陈列的胸像和全身像，并留有深刻印象，当他们在撰写自己的杰作时，完全可以从中直接找出一些证据，但他们都没有这么做。

1728至1729年，孟德斯鸠身在佛罗伦萨，同在别处一样，他也研究了这个城市的绘画、雕塑和建筑，还极为认真地向学者和艺术家讨教，并做了简短而又富有洞察力的笔记。他向专家们提出的问题——比如他提出的那些与商业、法律和社会生活有关的问题——要远比之前那些意大利参观者提的问题更为深刻。面对这些胸像和半身像，我们通过阅读和思考而得到的关于古罗马人的印象究竟是得到了证实，还是得到了证伪呢？看来，孟德斯鸠是第一个触及这个问题的历史学家（对本书主旨而言，这一问题非常重要）。很快，他就认定他们的外貌特征肯定与他自己那个时代的人截然不同——“世上再也没有希腊人或罗马人的形象了”［il n'y a plus dans le monde de visage grec ni romain］[23]——只要想一想蛮族入侵后席卷意大利的巨大变化，或者想想一个事实：“比如，每个民族都有自己的体型和面孔”，我们就不难得出这一判断。而且，全身雕像的高度证明我们肯定比那些罗马人要高一些，尽管“由于我们知道他们曾是一个战无不胜、雄霸四方的民族”，总是把他们想象得高高大大（d'une grande stature）。实际上，早在孟德斯鸠参观意大利之前[24]，他可能就已经得出了这些结论，但后来我们发现，他还是对日后在乌菲齐宫看到的雕像直接做出了反应。

164

他对人类性格中（特别是那些强权统治者）的怪癖尤为感兴趣，这一点在他的笔记中俯拾皆是，但特别奇怪的是，他对那些帝王的容貌却几乎不闻不问。在研究他们的胸像时，他并未拿自己在罗马历史学家著作中读过的描述去对比他们的容貌，而是几乎一门心思去钻研社会风俗和艺术风格。孟德斯鸠一直关注奢侈问题，这让他注意到罗马皇后的发型千变万化，其样式范围甚至远远超出了他自己那个时代的妇女，他纳闷儿，这是因为不同的王朝流行不同的时尚呢，还是因为每个皇后都有自己特殊的设计，以便适合自己那独一无二的面孔。他指出，不管怎么讲，要想讨论这类问题，最好还是去研究这些胸像，而不是像几年前有人在题铭与美文学院宣读过的某篇论文那样，仅仅关注文字材料。[25]

为了回答自己提出的这个看上去很琐碎的问题，孟德斯鸠或许费了好多周折——他对乌菲齐宫的古物陈列做了有史以来最有意义的观察，通过这些观察，他指出，那些各式各样的（生卒年月早已广为人知的）皇帝肖像依次排列，这就有可能为理解古代艺术风格发展提供一个年代线索：孟德斯鸠的评论（一直到本世纪，这些文字才完全出版）简短而又零散，不过，以今天的眼光来看，在温克尔曼那更有体系的研究出现之前，这些评论称得上是对此类问题最为重要的分析。孟德斯鸠下结论说，对于头发、胡须、耳朵的处理最能清晰地表明一尊雕像的年代：时代越早，类型就越丰富。衣袍的褶皱也同样重要，最早的雕塑家凿刻了大量此类衣褶，让它们显得非常轻盈，这样就可以暗示出下面的胴体，后来，这些衣褶就变得不太合身，粗糙不堪了。[26] 根据这一观察，孟德斯鸠确信，观看大公收藏的胸像、全身像的最大乐趣在于从中可以发现：在公元2世纪末，紧随康茂德皇帝之后，在狄第乌斯·尤利安努斯［Didius Julianus］短暂统治期间，艺术首次出现了明显衰落迹象，此后，这种衰落更是一发不可收拾。不过，除了眼前看到的证据，孟德斯鸠认为真正衰落的时间还要更早，甚至就发生在图拉真和哈德良的时代，之所以这样想，是因为他抱有一种观念，认为艺术和文学的兴衰与一个国家的权力更迭、繁荣与否息息相关。[27] 不过，在另外一个场合，他倒是对艺术

165

标准的败落提出了一个更切实际的解释：随着基督徒数量的增加，异教雕像的需求量也开始下降，竞争也因此减少，手工艺人只想着养家糊口，草草了事。[28]不管是什么原因，孟德斯鸠还是认定了这条衰落法则，有一尊胸像品质精良，他——就像那些掌管博物馆的人一样——就认为这足以证明它不可能是3世纪中叶在位的加利埃努斯皇帝像（图117）。到了君士坦丁大帝时代，艺术“完全、彻底”哥特化，这让他坚信，“哥特风格并非发端于哥特人及其他北方民族，他们没有引发这种风格，而是建立起了蒙昧统治，以此对它进行了强化”[29]。孟德斯鸠眼力甚佳，但他从目验之物中抽取的结论却往往是错的。[30]他的衰落论容不得片刻“间歇”，其实——正如人们现在所认为的那样，加利埃努斯皇帝那充满古典之美的胸像正是在某个“间歇”内雕刻成形。



图117　《罗马皇帝合集》，1780年：乌菲齐美术馆的加利埃努斯皇帝胸像

参观乌菲齐宫之后不到三年，孟德斯鸠就开始了《罗马盛衰原因论》[*Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*]的写作，此书初版于1734年。这部非同凡响的历史大作主要内容是讨论罗马皇帝的统治，而这些皇帝的胸像，他都做过认认真真、仔仔细细的观察。但他在书中对这些胸像只字未提，也未谈及其他古代艺术品或考古材料。不过，

至少他对罗马雕刻的观察还是或多或少证实了他在《原因论》中得出的结论，这么讲应该不算过分。在这部书中，孟德斯鸠同意绝大多数历史学家的看法，认为罗马帝国的衰亡并非完全由于边疆之外的压力，而主要是因为内部的衰落——他对此做了总结，如军队精神败坏；丧失了谨慎、智慧和坚忍，且故态复萌，毫无意义地残忍嗜血。在这个意义上，从3世纪中叶开始，罗马艺术同整个罗马文明一道衰落了。

166

三

当孟德斯鸠在大公的美术馆里察看雕塑时，人们早已普遍接受了一种看法，认为早在蛮族入侵之前，罗马艺术就已经开始衰落。尽管有那么几个古物学家还想去褒奖丑陋难看的早期基督教艺术品中流露出的虔诚精神，但实际上，跑遍整个意大利，你都不可能找到什么人为这些艺术品说句好话，当年，那些日耳曼人和其他一些部落翻过阿尔卑斯山，一窝蜂涌入意大利半岛，正是他们催生了这种艺术。罗马至高无上，万人景仰，一朝失势，野蛮之花遂遍地开放——然而，就在18世纪早期，一些伟大的意大利历史学家开始反对这种看法了。这些人——其中最有名的是彼得罗·詹诺内［Pietro Giannone］、洛多维科·安东尼奥·穆拉托里［Lodovico Antonio Muratori］——经常与自命不凡的教皇意见相左，而且随时都会从宗教裁判所［Inquisition］那里招来不测，所以，他们对哥特人和伦巴第人的“野蛮”入侵也抱有了某种同情态度。詹诺内和穆拉托里都不是发自内心地喜欢建筑、绘画和雕刻，但我们随后会看到，穆拉托里还是在理论上承认了一点，即只要他能表明那独一无二的中世纪意大利文明就体现在其欣欣向荣的艺术、科学和文学之中，那么他的看法就会得到强有力的支撑。詹诺内和穆拉托里都意识到，要想让这段晦暗不明、漏洞百出的编年史中很多被遗忘的事情大白于天下，所需要的材料恐怕要远远多于苏埃托尼乌斯，和塔西佗那广为人知、权威可靠的历史。每一条额外的可靠证据都志在必得，过去的奢侈品，现在

已成了必需品。

多年之后，当詹诺内在狱中编写自传时，他仍然记得自己的老师——古物学家及民法教授多梅尼科·奥利西奥［Domenico Aulisio］对同时代古物学家的抱怨之词，他说，这些人

> 对最古老的希腊及罗马纪念章做了精彩研究；他们对那些已经发现和正在出土的钱币了如指掌，对亚洲、希腊土著，对意大利的希腊城市如数家珍，他们熟知罗马像章，知道哪些是为护民官铸造的官版像章，哪些又是皇家之物，以及所有那些至为久远、晦涩难解的古代物品。可是，一提到离我较近的罗马帝国晚期，他们就一无所知，哑口无言了。[31]

詹诺内是他那个时代最具颠覆性的历史学家，在其《那不勒斯王国社会史》［*Istoria Civile del Regno di Napoli*］序言中，他不无炫耀地说，自己所做的研究，"如果没有弄错的话，堪称前无古人之作"[32]。1723年，这部书的第一版以3卷本问世，他的目标是揭露教权是如何成功篡夺了原本属于市民政府范围内的权力，正因为如此，在教皇的唆使下这部书最终让他锒铛入狱，终了余生。詹诺内坚称，自己不想讨论"城市中那些宽敞、华美的建筑"[33]，但讽刺的是，他发觉自己还是在反反复复地说这些东西——尽管其语气总是（暗含）贬义。[34] 在城里，只要他一出门，就会碰到那些华丽的教堂和女修道院——比如圣玛利亚戴奥教堂［Santa Maria di Dio］[35]，或杰罗利米尼教堂［the Gerolimini］[36]，用彩色艳丽的大理石雕刻而成的令人眼花缭乱的装饰纹样，在这些教堂的祭坛正面闪烁生辉，其绘画与湿壁画都出自当时名家之手，雕像、栏杆，还有那些爬来爬去的小天使都是由最有本事的大师雕刻而成。他坚持认为，这些新盖的教堂要么是对某个高贵家族——如塔尔夏王子［Prince of Tarsia］——的宫殿进行改头换面，要么就是这些宫殿的空间越来越不够用——比如从卡洛·塞里潘多［Carlo Seripando］手里购

167



图118　那不勒斯，杰罗利米尼教堂正立面

买的那个宅子——只好推为平地，再翻盖一座新的教堂，如圣菲利波·内里教堂［S. Filippo Neri］（即杰罗利米尼教堂）：“这可是那不勒斯有史以来最华丽、最庄严的建筑，可以同任何一位诸侯最辉煌、最壮观的宫殿一争高下。”[37]（图118）外国游客屡屡提及的一座座富丽堂皇的教堂恰恰为詹诺内抨击的重点提供了物证，他宣称教会好像就在他的眼皮底下接管了这个国家。

教职人员、僧侣在意大利生活中扮演的角色越来越多，有目共睹，但这可是长期奋斗的结果，终于，我们在奢华的修道院和教堂看到了最直接的证据，它们与那不勒斯境内及周边地区的宫殿互相争胜，有时还会取而代之，你发现只有回溯到7、8世纪，意大利的统治者——伦巴第诸王——才可能看

到有人在抵制那些野心勃勃的教皇的设计。也正因为如此，教皇才开始四处传播流言蜚语，说伦巴第诸王“残忍、没人性、野蛮”，实际上，在艰难开国之后，伦巴第一直充满和平，国富民强，在随后200年中一直是所有其他国家忌妒的对象——“在僧侣的世纪，那些信徒［laymen］和神职人员无知而又迷信，处处沉沦堕落”[38]，相比之下，伦巴第的统治还真算个黄金时代。

168

詹诺内对意大利历史上这段几乎无人知晓的历史进行了研究，他之所以热衷于察验伦巴第钱币也与此有关。他评论说，他的老师奥利西奥已经去世20年了，可是情况依旧没有改观，古物学家仍然不能对伦巴第国王的钱币做出解释。[39] 实际上，仅有一套插图声称记录了这类钱币（两页对开纸面，内容是意大利伦巴第诸王的家谱），但其作者安杰洛·布雷维恩塔诺［Angelo Breventano］还是加了一条提醒，说其中的面孔并非出自真正的伦巴第钱币，而只能模模糊糊地说是“生活在同一时代的另外一些人的钱币”[40]。

这是老早之前——1593年的事，詹诺内坦言，最近终于有人去研究拜占庭和罗马帝国晚期了，他列举了菲利波·帕鲁塔［Filippo Paruta］和马泰奥·班杜尔［Matteo Bandur］的著作，后者他尤为看重，这是一位来自杜布罗夫尼克［Dubrovnik］的僧侣学者。班杜尔确实对多种文献和历史研究产生了重要影响。[41] 1700年，蒙福孔来到佛罗伦萨，班杜尔是他最密切的陪同人员之一，后来在蒙福孔的邀请下，他来到了巴黎，一住就是41年，直到去世。最初，他的研究皇皇可观。1702年，在抵达巴黎的几个月内，他就在皇家图书馆发现了140通未经发表的彼特拉克书信，还有一份11世纪的君士坦丁堡导游手册。数年后，他为这份手册出版了一部评注本，增加了大量的注释及一篇评论，题目叫《东方帝国》［*Imperium Orientale*］，这些是他的主要学术贡献。此书让他声名鹊起。因为出名，他也过起了奢侈日子，结果惹恼了蒙福孔及其慕莲圈子［Maurine colleagues］，他们和他断绝了来往。

班杜尔把所有涉及君士坦丁堡“古物”的现存文献材料编了一部全集，除此之外，他还打算把2 000枚未发表过的钱币和纪念章也收录进去。不过，出于技术原因，他最后把它们编成了两卷漂亮的册页，并在路易十四的资助

下于1718年单独出版。[42] 当时还没有公共博物馆，古物学家自然只能与私人收藏家通力合作。一般情况下，这些收藏家对古币历史意义的关注要胜于审美品质，但他们在往珍品柜里摆放东西时，明显还是会有所取舍。詹诺内抱怨说很少有人研究伦巴第钱币，学者无疑也会认同这一看法，但确实很少有人对这一时段的品相不佳的图像感兴趣，就连最没有想象力的收藏家也无法被打动，这也在情理之中。不过，借助路易十四宏富的收藏，以及尼古拉斯-约瑟夫·富科的藏品，班杜尔还是见到了罗马帝国晚期及拜占庭钱币——后者是卡昂总督的藏品，他收藏的贝叶挂毯复制品后来曾引起蒙福孔的关注。当然，更重要的还是米兰的弗朗切斯科·梅扎巴尔巴［Francesco Mezzabarba］的藏品，这个人在1697年52岁时离世，一直在欧洲享有学者声名，并被神圣罗马帝国皇帝授予“伯爵”封号。[43]

169

所以，当詹诺内准备撰写那不勒斯史第二版（去世后出版）时，他已经可以收录一些钱币和纪念章做插图了（在神圣罗马帝国皇帝的庇护下，他在维也纳度过了近十年光阴，有机会研究当地珍宝馆中的相关钱币），这还要归功于班杜尔，以及当时一些志趣相投的学者的学术贡献。[44]

洛多维科·安东尼奥·穆拉托里——有段时间，人们误以为他曾努力保护詹诺内免遭敌人陷害[45]——早已花了数年的工夫去收集伦巴第国王的纪念章类图像。他只能依靠布雷维恩塔诺1593年那本不完整的资料集，同时再向那些和他保持通信联系的人求助，请他们及时通告所知道的其他出版物。[46] 年轻时，他和梅扎巴尔巴保持着联系[47]，梅扎巴尔巴去世后，他接连数年向他的儿子吉安·安东尼奥［Gian Antonio］咨询古币方面的信息。[48] 后者继承了乃父的收藏，于1705年去世，时年35岁，但生前却在巴黎——他在此地生活过两三年——和米兰享有甚高的学术声望。对詹诺内和穆拉托里而言，中世纪早期的钱币铭文，以及偶尔一见的人像可以为一些久议未决的问题提供证据，比如意大利各类城镇向教皇或神圣罗马帝国承担的义务，以及拜占庭与西罗马帝国的关系。它们可以充作政治文献，但还没有被用作评判标准，以衡量流行文化、个别统治者的性情，或者我们所说的各种社会现象。

实际上，我们将会看到，穆拉托里对图像材料的态度很复杂，这使他成了当时最典型的历史学家，但另一方面，对今天的研究者而言，他又最令人费解。他博学多闻、著作等身、名扬四海，当有人要为他制作铜板肖像时，他却极不情愿，理由是“人们如果想了解我，那么看一看我写的那点东西就足够了”[49]，这提醒我们，他可能不仅仅是出于谦虚，还可能对视觉证据的价值颇为怀疑。

穆拉托里比詹诺内年长四岁，同后者一样，最初也是研究法律的。1694至1695年，他22岁时从摩德纳移居米兰，在此生活了五年，并开始了其学术生涯，此后成为18世纪最著名的意大利人之一。和詹诺内一样，穆拉托里对教会的妄自尊大进行了批评，而且还抨击了历史学家——如巴罗尼奥等人的极端宗派意识[50]：但他终究还是一个虔诚的信徒，虽然他负有自己的使命，想要从他的信仰中驱除迷信的迷雾。穆拉托里很清楚宗教裁判所强加的种种约束：“我们天主教徒一直抱怨有太多限制，说句实话，这都是那些掌权人强加给我们的。”他小心翼翼地给朋友写道：“如此一来，只要你谈及或出版任何与物理、天文、医药、宗教史及其他事情相关的东西，那这些书就有被禁之虞，甚至你还会遭遇不测。”[51] 150年前，在反宗教改革运动的高峰期，卡洛·西戈尼奥［Carlo Sigonio］曾抗议说“哦！历史可真难写”［O rem duram scribere historiam］[52]，在穆拉托里的时代，如果想不偏不倚地书写古代晚期或中世纪早期意大利史，那也是大同小异，险象环生。就连对伦巴第王国进行研究也可能招来疑忌[53]，为了获准查阅官方档案，穆拉托里发现他必须要声明自己无意于研究1 200年之前的历史。[54] 穆拉托里小心翼翼，还花了大量工夫绕开有关异教、叛教的指控，因为宗教裁判所找过他的麻烦[55]，他很清楚自己是在一个随时都有危险的领域工作。和詹诺内一样，他也很清楚，尽管有人说来说去，花样百出，但实际上中世纪与意大利现实政治生活的关系要远远比罗马古代社会更密切。例如，他曾接受其领主摩德纳公爵里纳尔多·德·埃斯特［Rinaldo d'Este］的委托，为神圣罗马帝国皇帝于1708年没收教会采邑科马基奥［Comacchio］一事提供了辩护文献，他还调

170

查了埃斯特家族自身的起源[56]——皮尔罗·利戈里奥和其后几位仿效他的插图画家也对这件事投入了大量精力。借助这一研究机缘，穆拉托里彻底查阅了埃斯特家族的档案，并与意大利及其他地区的学者建立了广泛联系。基于以上经验，他开始把自己的中世纪史研究带入了一个全新领域。他坚持认为，第一手材料永远至高无上，而且他意识到，这一类材料不应该仅仅是文本文献。

早在动手研究之前，穆拉托里就说过“任何与风俗、宗教、服装、建筑”等诸如此类事物相关的东西都属于历史范畴，并充分意识到了视觉材料对于理解那些最多只有散乱文字记载的时代的重要性。[57]他和许多古物学家保持着联系，也很喜欢观看他们收藏的与工艺品有关的素描：1728年的某一天，他在同一天之内给佛罗伦萨、锡耶纳、威尼斯的朋友写信，询问当地铸造的最早钱币的信息。[58]他的朋友（不过后来成了对头）弗朗切斯科·比安基尼［Francesco Bianchini］曾运用浅浮雕及其他图像来表现“历史真相”，他坦言自己对此留有深刻印象，并认为这是一个“了不起的伟大想法”[59]——这些话可能都是字斟句酌，因为一位现代读者或许会感到比安基尼的研究杂乱无章，实在配不上其野心和胆识。[60]他鼓励年轻艺术家[61]，而且和尼古拉斯·弗洛伊格尔斯［Nicolas Vleughels］以及朱塞佩·玛丽·克雷斯皮［Giuseppe Maria Crespi］（此人声称正是读了穆拉托里的《基督徒的爱》［*La Carità Cristiana*］，“才学会怎么去做基督徒”）等画家保持通信[62]，他和一位好斗的画家洛多维科·安东尼奥·戴维［Lodovico Antonio David］常年通信，讨论柯雷乔［Correggio］的生平和画作，这表明他对绘画史也颇有兴趣。[63]最重要的一点，他几乎和孟德斯鸠一样清醒地意识到图像在很大程度上会左右我们对历史的认知。比如说，绝大多数人对伦巴第人的印象都来源于几张150年前的粗糙木版画，这些版画曾用来为一本讨论黑暗时代［Dark Ages］移民的书配制插图，书的作者是沃尔夫冈·拉齐乌什（一个他极度鄙视的作家）。在写到这一段时，穆拉托里曾对此大加批评。[64]在这些插图中，

171 “有个人物神态决绝，外貌吓人，长须和胡子一直垂到胸口，后脑勺剃得精光，穿得破破烂烂，膝头装着马刺，携带双手大剑，这个人，看上去就是个



图119　沃尔夫冈·拉齐乌什，《迁徙的民族》，巴塞尔，1572年：一位伦巴第人和一位瓦鲁斯人

吃人模样”[65]（图119）。

穆拉托里八卷本的《论意大利古物》[*Dissertazioni sopra le antichità italiane*]致力于实现一项方案——用今天的话来讲，也就是文化史。早在真正开始研究之前，他已对此进行了多年酝酿，计划着把艺术与中世纪生活的其他方面放在一起讨论。在序言中，他把自己比作一位带领观众参观豪华宫殿的导游：一开始是整个平面图，接着是各个房间和楼梯，然后是美术馆，里面可以看见绘画和雕像。[66]不过，令人奇怪的是，当他真正开始写文章时，却不太愿意直接去谈那些原本可以支撑其论点的绘画和雕像，更别说什么宫殿了。在运用此类（视觉）材料时，其用意模糊不清，在运用文字材料时，他可完全不能接受这样的模糊性。穆拉托里说，自己可真想看一眼那些巨大建筑，尽管其风格并不优美。这些建筑在伦巴第统治时期一幢又一幢拔地而起，长久以来，几乎已被时光吞噬殆尽。[67]可是，对于仍然幸存的这一时期

的真实建筑和实物他却几乎只字不提。他希望，“至今仍然挺立的有关野蛮时代的伟大记忆”不应该被推倒在地，因为“虽然它们不如希腊、罗马精巧，但仍然流露出令人肃然起敬的庄严与宏伟”[68]。但他并未具体说是什么建筑。他反复说艺术是中世纪生活最关键的记录，但他向我们讲述的古代晚期和中世纪艺术却几乎全部取材于中世纪文本材料。这难免有些怪异，因为，和他那个时代很多历史学家一样，穆拉托里其实很清楚这类文献证据并不可靠。他指出：8世纪的编年史家，如执事保罗［Paul the Deacon］曾说伦巴第修造的建筑很伟大，但作为读者你可能会说：也就是他才觉得伟大吧！我们可是觉得很丑陋。于是，穆拉托里对想象中的对手做了答复——听起来，这些话很像是在回应瓦萨里就哥特人所做的一条评论——这不太可能，毕竟执事保罗去过罗马，见过那里的伟大建筑，所以他有资格评价建筑的品质。[69]

172

穆拉托里对文本材料的依赖之所以出乎我们的意料，还因为在他展开其历史研究之后不久就已经和一个人物——乔瓦尼·朱斯蒂诺·钱皮尼先生［Monsignor Giovanni Giustino Ciampini］建立了联系，当时此人正在复制早期基督教、拜占庭和“蛮族”艺术家留下的著名古迹，并做了评论，其成果超过了所有同时代的人。[70] 钱皮尼（尽管他和教皇系统关系极为密切）还指导了《文学报》［*Giornale de'Letterati*］和“物理—数学学院”［*Accademia Fisico-matematica*］，是17世纪的最后20年以罗马文化为标志的知识复兴运动的活跃人物。[71] 他也是最出色的基督教考古学家，分享了安东尼奥·波西奥［Antonio Bosio］及以往地下墓穴艺术调查者所关注的问题和方法，对于紧随他们那先驱性研究之后而制作出来的素描，他也充分加以利用。不过，他自己的研究要比他们更复杂。比如说，在论及镶嵌画、中世纪教堂青铜门或教堂装饰时，他还是忍不住对其艺术品质，或它们能在多大程度上被用作可靠的历史材料等问题做了评论。他对砖头石块、建筑样式的观察细致入微，从而为基督教时代最初几个世纪的建筑梳理出一个大致编年框架，在观看雕有人形的古迹时，他总是想确定其创作年代，方法就是查考相关的肖像、题铭，并（偶尔）

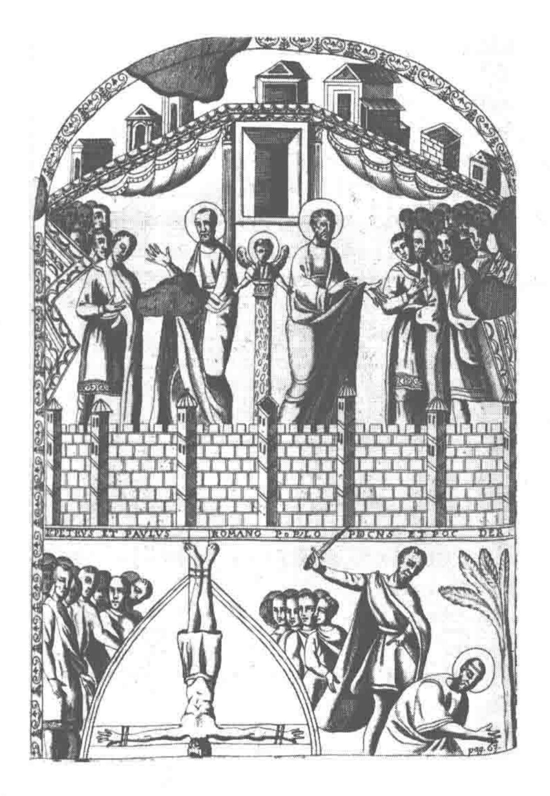


图120　钱皮尼，《古代著作》，卷一，罗马，1690年：镶嵌画，传为公元5、6世纪，罗马西西尼亚纳礼拜堂，表现了殉教使徒圣彼得和圣保罗



图121　钱皮尼，《古代著作》，卷二，罗马，1699年：圣维塔莱教堂镶嵌画，拉文纳

进行风格判断。有一位5或6世纪的艺术家表现了一幕罗马场景，他竟然做了一个论断，认为这位艺术家想要表现的不是他自已那个时代的罗马，而是数百年前使徒彼得和保罗仍然在世时的罗马（图120）。[72]

钱皮尼与意大利多地的主教和官员都有联系，他们向他提供了中世纪早期地方古物的详尽素描，这些素描后来被制成了版画——粗糙、僵化，有时还不准确，这是实情，但还算清楚——并用这些版画为他的各类出版物制作了插图。所以，穆拉托里应该接触过大量视觉文献，而他在论述基督教早期岁月的书中讨论的也正是这类艺术品——可是，他并未对此加以运用。比如，在讨论罗马和拉文纳镶嵌画时，钱皮尼提到的仅仅是一些与此相关的文

字描述——尽管他已经满腔热情地复制了那些可以在圣维塔莱教堂［S. Vitale］（图121）和克拉赛圣阿波利纳雷教堂［S. Apollinare in Classe］看到的东西。[73]

173 在蛮族侵略者手中，意大利文化的命运究竟如何？对于所有关心此事的人来讲，拉文纳艺术正是一个核心问题。在此定都的是哥特国王提奥多里克［Theodoric］，古代文献——尤其是卡西奥多罗斯［Cassiodorus］——对他修建的宏伟建筑大加赞美。在拉文纳本地，这个传统当然一直保留。不过，建立在"托斯卡纳"［Tuscan］原则之上的意大利主流艺术批评却对它几乎绝口不提。[74] 例如，瓦萨里完全蔑视哥特人和伦巴第人，认为他们的文明品质卑劣，从他们身后在拉文纳留下的建筑的性质即可做出评判。确实，这些建筑也许很"伟大、雄伟"，但他强调说，它们其实"幼稚、笨拙"［*goffissima*］，能给人留下印象主要得益于其尺度和华丽装饰，而非审美品质。[75]

不过，拉文纳城外的一座教堂——圣玛利亚圆形教堂［S. Maria Rotonda］，倒是提出了一个真正难题。教堂有高高的两层，被设计成一个漂亮的环形，紧邻的一组中世纪建筑使它略微有些面目不清，教堂覆有一个巨

174 大穹顶，这是一整块伊思德里亚［Istrian］石头，明显在仿效罗马帝国的建筑（而且，依据古代文献，这也是有意而为，图122、图123）。瓦萨里对这个"非常伟大而奇妙"的穹顶留下了深刻印象，他在拉文纳住过两个月，几乎不可能对一个为人普遍接受的说法毫无所知——此说法是，这座教堂本来是提奥多里克的陵墓，是他为自己，或是他女儿为他修建的。[76] 对他来讲，一个野蛮而又无知的部族竟然能运用如此高超精湛的建筑技艺，这或许让他无法接受。"那种重量超过20万磅的大石头，不可能被安放到这么高的位置"，他只好含含糊糊地说，"在伦巴第人被逐出意大利之后"，这幢建筑才拔地而起。[77]

其他一些作者也觉得很难解释圣玛利亚圆形教堂为什么建造得如此宏伟。瓦萨里不想提它与哥特人的关系，我们不太清楚这到底是出于无知，出于自我欺骗，还是固执己见。1730年，当马费伊写到这座教堂时，人们已经深信它的前身就是提奥多里克陵寝，这一点应该毫无疑义。但对于以下看

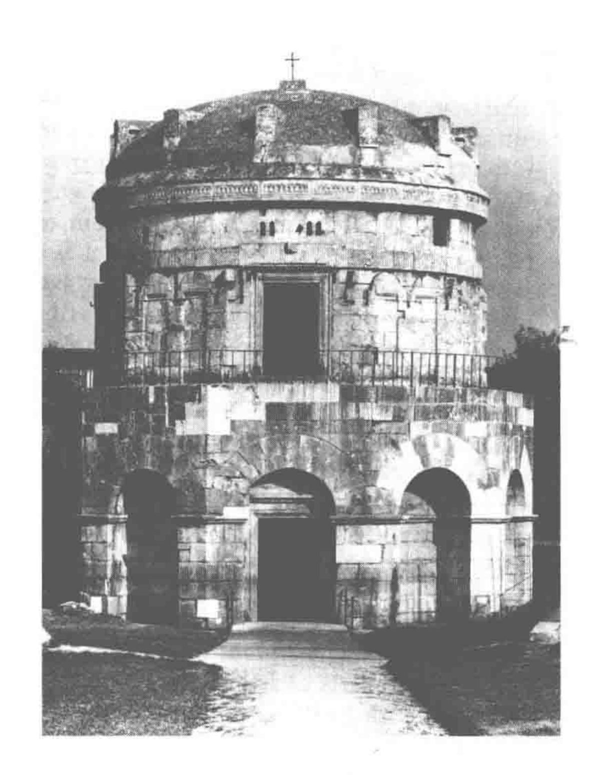


图123　拉文纳，提奥多里克陵墓

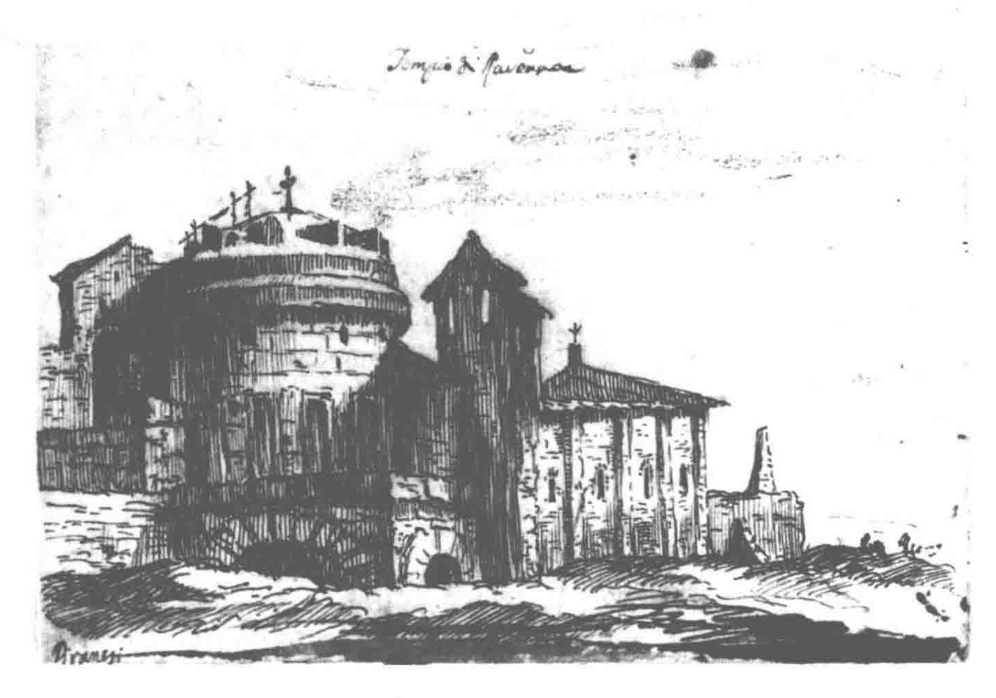


图122　皮拉内西，《拉文纳神庙》，钢笔及深褐色墨水（伦敦，考陶尔德研究美术馆）

法——“应该是伦巴第人或哥特人雕刻、运输，并把这块大石头放在了如此高的地方，这是个了不起的工作”[78]——他同样也是硬憋着不予承认，甚至还满腹讥讽。和瓦萨里一样，马费伊深深佩服这座教堂，但又故意和瓦萨里唱反调，认为意大利建筑的衰落不应该归罪于哥特人。他认为之所以会有这类想法，是出于“我们的傲慢，以至于总把所有不好的东西都推到外国人头上”[79]。马费伊极其聪明地说：正好相反，不管是哥特人还是伦巴第人，都没有对意大利产生什么太大影响。对于其境内发现的建筑，意大利人应该承担责任——至少也要认账。实际上，虽然有许多设计得糟糕透顶的古迹，但那种自罗马时代以来就有的雄伟精湛的建筑技艺几乎从未断绝。与圣玛利亚圆形教堂穹隆顶建造相媲美的建筑技艺可见于许多中世纪建筑，至少在马费伊的故乡维罗纳就有这样的例子。

18世纪前半叶，这三位同时代的意大利学者型古物学家都对历史研究做出了巨大贡献，其中马费伊对视觉艺术（除了古代，还包括现代艺术）的反应最为灵敏[80]，尽管他也同样优先重视文字材料。他和穆拉托里是对手，关系很紧张（尽管彼此很尊重），而且总喜欢讥讽詹诺内[81]，但他的工作却和他们大同小异。和穆拉托里一样，他曾深受蒙福孔、巴奇尼［Bacchini］和比安基尼［Bianchini］的影响。和穆拉托里以及詹诺内一样，他也和宗教裁判所有纠葛——甚至还短期入狱。后来，他彻底转向希腊古文字研究，对意大利文学和政治理论研究做出了许多贡献，这些我们就不必谈了。不过，我们倒是可以说说他高贵的出身。同前两个世纪的诸多古物学家不一样，马费伊侯爵可谓见多识广，他可以四处旅行，可以和他那个时代的大人物平起平坐。对于艰苦烦琐的研究工作，他应付自如，他也能充任那些侯王的顾问。他那些小册子，并非仅供满怀妒忌与学究气的对手阅读，而他写的悲剧《墨洛珀》［*Merope*］，曾在欧洲第一流大剧院上演，并受到热烈欢迎。

176

18世纪，能享有此类便利条件的学者和古物学家非止马费伊一人。让-巴普蒂斯特·拉·科尔纳·德·圣帕拉伊、凯吕斯伯爵［the comte de Caylus］、让-巴普蒂斯特-路易-乔治·塞鲁·德·阿然古［Jean-Baptiste-

Louis-George Seroux d'Agincourt]，莱奥波尔多·奇科尼亚拉伯爵[Conte Leopoldo Cicognara]：只要看一眼这个名单我们就会明白，在当时社会名流的身份不一定妨碍他们成为真正的饱学之士。这真是意义非凡。一方面是历史写作，另一方面是寻找新的历史证据（包括图像在内），在这一时期，两者之间的对话并不算密切；不过要不是这些先驱人物都有吸引力——比如出身、财富、个人魅力与相貌等——这一对话根本不可能建立。在绝大多数社会群体里，这些吸引力都能让纯粹的学问在圈子之外也产生影响，而不是像通常那样，只能由少数人孤芳自赏。

马费伊从古物研究转入历史学，但是（相比于出身卑微的穆拉托里，他更少受那些有权有势的赞助人的约束），他并未把自己的历史研究局限于具体问题，而是将其运用于更一般性的论题——思想家和政客感兴趣的论题，这些人会觉得他热衷于丈量建造斗兽场的那些石块不过是在卖弄学问。在讨论罗马人时他强调说，罗马人的政策是拓展臣民的公民意识，和希腊人的宗派主义[sectarianism]迥然有别，但他又接着指出，除了这些他们并没有英国式的代议制政府，这就导致了腐败，并最终一败涂地。[82]像詹诺内和穆拉托里一样，马费伊的历史——正如他那本出版于1732年的杰作《维罗纳名家》[*Verona Illustrata*]所示——打破了编年史家或那些对政治、军事问题做单项研究的作家的叙事传统，开始涵盖广阔的人类行为：从政治到军事，到知识，再到文化。他倾力研究维罗纳，偶尔会显得很狭隘，但从某种程度上讲，他笔下的维罗纳史也是一部意大利史。正如他在此书刚开始动笔之际写给朋友的信中所言，这部书"已远远脱离了维罗纳史，远得完全超乎你的想象，我这么放肆，你肯定要吓坏了"[83]。

不过，与詹诺内、穆拉托里的不同之处在于，马费伊并不想切断他自己那个时代的意大利与古代罗马的联系。哥特人、伦巴第人和拜占庭人的入侵完全打乱了文明进程，不过正如他反复强调的那样，他们并未留下什么持久影响：无论是语言还是道德，服装还是建筑，宗教还是风俗。为了让文字更加风趣，他常常会笔锋一转，语及当下。有一次他评论说，就在他写作的那

一刻，在奥地利统治下的意大利地盘上还生活着大约80 000日耳曼士兵，这还不包括他们的妻儿老小、仆役随从，其数量并不亚于当年控制半岛大片土地的伦巴第人。“难道我们意大利人就罢手不干了吗？是日耳曼人在忙着盖房子、画画、舞文弄墨或从事类似工作吗？我们的艺术风格变化了吗？我们的语言改变了吗？书写的方式改变了吗？一点儿都没有。”[84]

177

马费伊特别强调，历史学家应该依赖第一手材料而非文献传统。主要是因为他的努力才建成了维罗纳雕塑与铭文博物馆——虽然他参与此事之前，这座博物馆就已经出现[85]，而且（如前文所述）他还在都灵大学设置了一座小型博物馆。马费伊为维罗纳收集了许多出自地方教堂的小件古物，有些物品在16世纪就已为人知晓并得到过描述，他还扩大了自己的范围，比如说，其中就有希腊雕刻（主要是希腊化时期的丧葬古物），这些东西可能来自威尼斯，这类藏品在18世纪的欧洲堪称卓尔不群。此外，他还弄到了伊特鲁里亚陵墓，以及希伯来和阿拉伯铭文（后者出自巴勒莫的一处墓地）；在他收集的中世纪物品中，包括壮观的12世纪圣塞尔吉乌斯［Saints Sergius］和巴克斯［Bacchus］的石棺，后来它们被移到了卡斯泰尔维基奥博物馆［Museo di Castelvecchio］。

毫无疑问，正是为了追求绝对真实可靠，马费伊才坚决不肯修复自己收藏的雕像，这一点也使维罗纳的藏品不同于几乎所有18世纪出现的其他收藏；的确，他从罗马得来的浮雕和雕像格外引人瞩目（在罗马，这些物品理所当然地得到了修复）。

在维罗纳交响乐剧场［Teatro Filarmonico］前方，围绕着庭院，有一圈非常简朴的单层多利安式柱廊（之后彻底改头换面，进行了扩建），关于其设计方案，马费伊和建筑家亚历山德罗·庞贝伯爵［Conte Alessandro Pompei］曾做过反复讨论。在拱廊下方，绝大多数物品都得到了展示，尽管浮雕嵌入了墙体，四周常常还有特别制作的大理石外框。陈列物严格按照主题进行分类：伊特鲁里亚、希腊、拉丁、伪作、基督教。在拉丁铭文及杂项（当然，其数量也最多）这个类目下，又按照蒙福孔《古物》的原则进行了细化，如

圣物、皇家，以及与参议院、地方官府相关的物品等。[86]

在垂暮之年马费伊写道："对学术研究而言，最为有益之事就是全面研究古代视觉遗存，并查看与此相关的最重要的版画。多年之前，我曾全身心投入这项工作，搜集了大量材料，脑子里想的就是这个目标。但我从未一试身手，因为我想还是先完成对古代文字材料的研究吧，毕竟我已经开始起步，且取得了很多进展。"[87] 话虽如此，他在自己的学术著作中依然不断运用从视觉艺术中得来的证据，借以充实自己的论点——钱币、纪念章，这是少不了的，以及建筑；但除了这些，还有"基督教古物"，如"比书本还健谈"[88] 的石棺或洗礼盆。通常，他不认为这些材料有太高的审美品质[89]，但他坚持认为，如果因此而忽视这些材料，那就是一个巨大的错误，而且他特别热衷于——举个例子——说明早期基督教雕刻家是如何从异教纪念碑中挪用了人物形象。[90] 为了检验16世纪的社会风俗，他还把目光投向了文艺复兴绘画，他是如此急切（又是如此不严谨），与16世纪那些先驱人物查看古代浮雕时的做法如出一辙：由多梅尼科·布鲁萨索尔奇［Domenico Brusasorzi］创作的中楣，描绘了教皇克雷芒七世［Pope Clement VII］在博洛尼亚的游行队列，"作品对最重要人物的身份、行进的等级顺序、服装、举止、真实的五官特征和相貌都进行了表现，比任何一本书都具有表现力……我们的子孙后代从今日画家的手笔中能了解多少关于我们的风俗、服装、仪式和活动场面呢？"[91] 不过最重要的是，从这个角度来讲，他彻底打破了古物学家的传统——他仔细观察自己时代的艺术，希望能明白过去到底发生了什么，并直面所有文化史家都要去处理的问题，即：为什么艺术会伴随着罗马帝国一起衰落？在某一篇最早、最为雄辩（也极少为人所知）的谴责巴洛克晚期奢靡之风的文章中，他对身边随处可见的设计大加挞伐，如画框、祭坛、马鞍，还有建筑、花里胡哨的水晶石、镜子和灰泥壁画，以及图书馆的装饰——你还没开始阅读，眼睛就已经受不了了。马费伊断言，这一切都是疯狂追求新奇所致。[92] 同样，罗马帝国晚期建筑之所以江河日下，也正是因为此类追求[93]：蛮族人与此毫不相干，同时他又不动声色地说，基督徒对异教古物的

178

破坏亦与此无涉。但是，为什么在某些历史时刻会出现疯狂追求时髦之事，而另外时刻却又平静如水呢？马费伊并未对此进行讨论，而是以警告的语气提到了柏拉图的论断，即音乐的败落足以导致行为之堕落，他还指出，应该建一所学院，以节制建筑上的过分之举。

1732年，就在《维罗纳名家》出版后不久，马费伊来到了法国，直到1736年才离开（之后他去了伦敦）。抵法不到一年他来到巴黎，并享受到了巨大的社会声望。[94] 不过好景不长，因为他花了太多时间去撰写一篇长文，讨论早期基督徒对自由意志的态度，这让他的一些法国同行［confrères］如坐针毡。此外，对一些法国人认为只有法国人才能关心的事儿，比如法国古物藏品的陈列及研究——他也去指手画脚，这又惹来很多敌意。他受到了轻慢，又看不到材料，看到的也有很多假货，再加上自傲于在都灵和维罗纳取得的成就（也许他太过炫耀了），这一切都让他心绪难平。他暗示说，题铭与美文学院的人对国王收藏的带有题铭和人像的古物所拥有的绝对控制权并未充分运用到学术上，这又把他们气了个半死。他建议，这些藏品以及散落在巴黎各处的物品应该好好保护起来，应该放在一个安全而又对公众开放的博物馆里，比如说放在杜伊勒里宫［Tuileries］的院子里，如此一来它们就能得到研究，可以让人们了解“有关古代风俗、观念和学问的实物和真相”。为了验证自己的想法，他发表了自己对一件水平构图的大理石浮雕的见解，这件浮雕刻画了一位倚靠着葬床的袒胸妇人，几位音乐家和悲伤欲绝的人正在身边照料（图124）。他解释说，自己在即将离开巴黎之际，于卢浮宫偶然看到了这件作品，它周围是些取自图拉真纪功柱的雕像，还有一些胸像和几件现代法国雕塑。

179

马费伊认为这件浮雕是一座石棺的头挡，他委托纳托瓦尔［Natoire］绘制了一幅素描，供铜版刻工使用。接着他又用饱含感情、颇为雄辩的语调描写了它的美及其完美的保护现状（实际上，现在它已被认定雕刻于文艺复兴时期，而非古代）。他又指出，“这件古物之所以异常珍贵，是因为它还能



图124 《抚慰》，15世纪意大利大理石浮雕（巴黎，卢浮宫）

告诉我们”异教徒在自己的葬床上所能看到的宗教风俗——这种风俗，任何一部文献都没有记载——接着，他花了一些篇幅（犹犹豫豫地）描述了他认为可以从中得到的信息：站在垂死妇人左侧的三个人物是祭司，穿着托加袍［togas］，头戴桂枝环冠，身后是两位吹号的乐手，吹号可能是为了驱赶邪灵。马费伊同时还提到了相关的艺术作品和文献材料以支持自己的观点。

马费伊的看法很快就被人歪曲并招致嘲笑，但直到近四分之一世纪之后——在他去世四年之后，这些看法（正如克里斯托夫·波米扬［Krzystof Pomian］的一项重要研究所示）才得到凯吕斯伯爵的青睐，他怀着深切的同情重新思考了马费伊的见解。凯吕斯是一位出身高贵的业余爱好者［amateur］，一位与他志趣相投的饱学之士和古物学家，尽管不乏机缘——比如在维罗纳及后来的巴黎，但二人从未谋面。凯吕斯完全同意马费伊的看法，认为国王所拥有的那批古物应该重新彻底整理一下，至于马费伊对那件浮雕

的解释，他也对部分主要观点，但不是所有观点，表示认同。他认为那几个
180 乐手更像在抚慰垂死的妇人，所谓的祭司实际上是正准备处理尸体以便掩埋的仆人。他对马费伊及其批评者各打五十大板，因为双方都未测量浮雕的尺寸，对雕刻质量也未给予足够重视。

四

有一位天才人物（狄德罗）蔑视过凯吕斯，还有一位（温克尔曼）曾轻慢过他，只要一写到他，几乎所有与他同时代的人都打心眼儿里讨厌他，这让他的声誉大受影响。他曾动用社会权力压制朋友，也曾试图（像狄德罗和温克尔曼一样）指导现代艺术的发展，有人不停地说他枯燥乏味、僵化教条，但今天的读者会发现，这些指责颇令人惊讶，因为他的古物学研究充满了全新的诚实朴素与自由探索精神。[95] 他反复强调自己的研究不过是一家之言。他评论道："经常看到古物学家被迫说'我不知道'这句话——这可会让他颜面扫地，可它不仅是大实话，而且对于相信真理在众神的最高殿堂中尚有一席之地的人而言，它还是褒美之词。"[96] 他还强调，古物研究应该和科学研究进行比较：因为一个新的事实就足以推翻所有精心编织的假设。[97] 更令人吃惊的是，凯吕斯对物品本身的感受力几乎前无古人（这种感受与一般文学性反应迥然有别），而且最重要的是，他经常以充满怀旧之情的语气流露出对自己工作的激情："宝贝到了，打开箱子那一刻，古物学家心里又急又痒，暗暗庆幸就要看到那些稀有的、无人知道的物件了。一有新发现，乐得都快飞上了天 [jouissance vive]。"[98]

1692年，凯吕斯生于一个极为高贵的贵族家庭，从军中退役后，他漫游了意大利和土耳其。后来，他自己成了一个技艺娴熟的铜版画家。有些古物学家对艺术技巧一无所知，还有些人在修复文物时妄加己意，结果很容易在不可靠的证据上生出一些稀奇古怪的理论，对于这一切，他总是肆意嘲弄。[99] 他有钱，有社会关系，和自己那个时代的许多要人都保持联系，其

中最惹眼的是那位富可敌国的收藏家皮埃尔·克洛扎［Pierre Crozat］，正是通过他（及另外一位朋友，鉴赏家皮埃尔-让·马里埃特［Pierre-Jean Mariette］），凯吕斯开始和一项雄心勃勃的计划——复制法国现有最重要的画作——沾上了边。[100] 这项事业让他养成了力求精准的习惯，在为自己的古物配图时，他就抱怨说，“古物学家和铜版画家总是在无休止地争吵”［la querelle des Antiquaires et des Graveurs n'est pas prête à finir］[101]——我们得承认，他雇用的复制人员常常都很无能。凯吕斯和自己那个时代的艺术家过从甚密——年轻时他经常和华托［Watteau］一起画素描，后来，还“发现”了布沙尔东［Bouchardon］——不过他确信，除了少数几个人外，古人还是远远优于现代人。[102]

刚开始献身古物研究时凯吕斯已届中年，其贡献可分成两部分，一是在题铭与美文学院宣读的37份论文，当时，这家首屈一指的机构正热衷于研究早期文明中的艺术品；[103] 二是他的七大厚卷《古物集》［*Recueil d'Antiquités*］，从1753到1767年，这些书才陆陆续续出齐（最后一卷是遗著）。这些著作集中研究了埃及、伊特鲁里亚、希腊、罗马（从175年起）和高卢的作品，其中绝大多数来自他与其朋友的收藏。他曾坦率地说，这些物品的排列非常不系统，因为在相关材料发表之后，他经常又获得一些新物品，这就意味着其铜版图像只能安放在一个不相称的上下文中。[104]《古物集》给人印象最深的是那数千张插图，凯吕斯本人也以此为豪[105]，但绝大多数用枯燥手法复制出来的雕像、花瓶、灯盏、纪念章、钱币和家具残片并不太令人满意。他的研究胆小羞怯（而非傲慢自大），几乎完全依赖于出版从少数专项收藏中选取的小件物品，所以很快就显得过时且范围狭窄。尽管他所依靠的材料平淡无奇，图像也普普通通，但却能提出许多新颖而又激动人心的想法（不是发展旧说，因为他并无博采众说之才），这些想法对本书的主题极为重要。此处要讨论的正是这些想法，至于他对艺术技巧的研究及对其他问题的重要贡献，我们则不予考虑。

181

请注意，凯吕斯说，艺术“为某个时代和某个民族的道德和精神提供了

一幅画面，就算没有切实证据，你至少也可以从中得出可靠的历史猜想，推导出统治者的性格和不断变化的治理体制”。而且，一个民族的精神或它的喜怒哀乐[caractère de ses moeurs]，有时候可以从其工艺品的数量、趣味或蛮性来加以判断。[106] 在凯吕斯眼中，像简朴、精致这类基本美学品质都带有明显道德含义——古代如此，现代艺术也不例外。关于自己发表的部分希腊陶器，他还写过这样一段话："要是这些人能把令人眼花缭乱的注意力（fait briller）倾注到高贵的单纯之中，能在充任日常生活用具的陶器中提升精神境界，那么，面对更为贵重的材料，他们能不反复琢磨，精益求精吗?”[107] 这段话发表于1752年，比温克尔曼着手（希腊）艺术写作的时间还要早三年。不过，凯吕斯却未能将其更高远的见解用于探索古物学的历史意义，其部分原因就在于，和温克尔曼不同，他并不能设计出一个令人满意的年代框架，以吻合他对风格的种种观察——尽管有时候他暗示说自己已做到了这点。[108] 像所有思考过这个问题的人一样，他也相信越古老就越低劣[109]，而不断进步则是一条自然法则，他对很多文明的工艺品都加以收藏并试图进行解释，认为这一法则完全适用于这些文明的艺术。他认同一个普遍观点，即艺术在西罗马帝国末期就已经开始衰落，为了说明这一点，他还选了一小块象牙做插图，认为它是罗马帝国晚期某位皇帝或执政官的肖像——不过现在我们已经知道，这可能是12世纪制作于意大利南部的一套棋具中的一枚棋子

182 （图125）。这一时期的艺术之所以衰落，是因为“人们热衷于追求新奇……每个人都以不停更改世代相传的最美好的事物为荣”，如此一来，他们对“希腊、罗马当时依然处处可见的崇高作品”也就视而不见了。[110] 显然，这种道德见解是为了反击他自己那个时代“轻浮的”（而且怪异的）趣味与时尚，多年之前，马费伊就提出过类似观点，凯吕斯颇受启发，看法与此高度一致。不过，凯吕斯又为他的道德评判赋予了新的历史维度：罗马人并无艺术天赋，一直长期统治希腊，这导致希腊的艺术流派被摧毁得无影无踪，为堕落的趣味扫清了道路。他承认，“亚历山大大帝时代”在艺术领域一直独领风骚，直到教皇利奥十世为止[111]，但他却从未想过要详细描述这种品质；他



图125　凯吕斯，《古物集》，卷六，巴黎，1764年：意大利南部12世纪棋具残件（巴黎，国家图书馆）



图126　凯吕斯，《古物集》，卷二，巴黎，1756年：持羊角人物金饰板（古代晚期？）

认为在图拉真统治下，艺术品质曾再度复兴，但这一说法缺少证据支持，他只是极其含糊而简要地暗示说前朝的艺术品软弱无力。[112] 实际上，关于具体的艺术发展，他仅仅提供了两条还算准确的信息，即直到某些阶段，埃及人才开始在雕像上分出左右腿，此前都是浑然一体，僵化呆板；[113] 其次是晚期罗马人的作品，先是在构图上虚弱无力，随后出现制作上的萎靡。[114]

尽管凯吕斯未能确立风格的年代顺序，或不愿意提出什么高屋建瓴的理论——他认为，"古物学家应该回避各种体系，我视体系为精神上的孱弱"[115]——但凯吕斯的确为热心古物研究的文化史家打开了许多通道。 183

凯吕斯专注于视觉材料，这样就避免了当时流行的用文献材料——通常极为晦涩难懂——来解释所有艺术的做法。这位满腔热情的古人捍卫者写道，

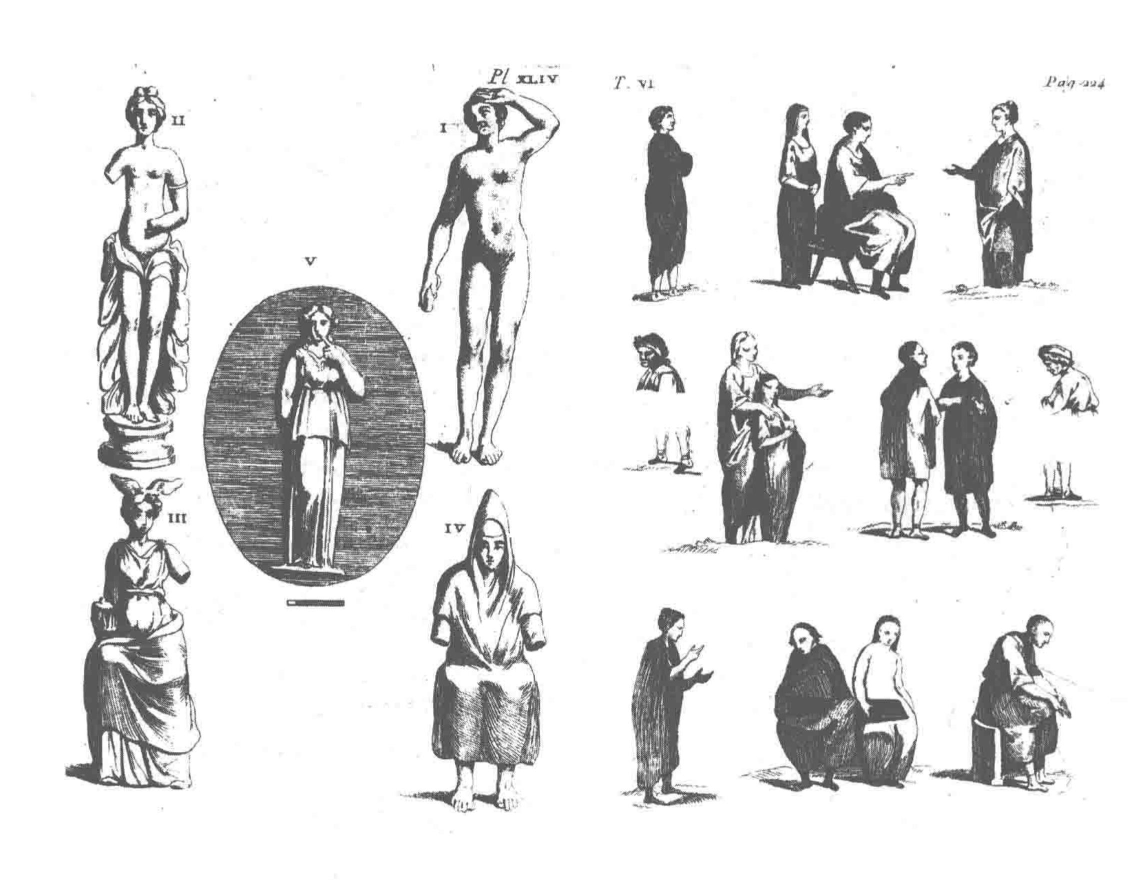


图127 凯吕斯，《古物集》，卷三，巴黎，1759年：铅、铜材质罗马人像

图128 凯吕斯，《古物集》，卷六，巴黎，1764年：赫库兰尼姆古城壁画细部复制品

“古人也许并不总是伟大、朴素、高贵、严肃”，他强调说，他们的某些小件装饰人像其实更像幽默风趣的玩物，而不是精心推敲的寓言故事。[116]“艺术总是用来满足有权势的赞助人的突发奇想”——这位当时赞助制度的未来变革者写下这样一句话，并且用“突发奇想”解释了一件看上去“缺少精致设计和细节之美”的玛瑙花瓶。[117]另外一个场合，当论及一件在红玉髓上用阴刻手法雕刻的、古里古怪的伊特鲁里亚风格的阿喀琉斯像时，他指出，艺术家完全有能力用自己的方式去阐释主题，而且通常也都是这么做的。[118]不过他也承认，有些社会——比如像古埃及这样“充满迷信，受控于祭司”的社会，艺术家很有可能无法获得这样的自由。[119]此外，他还认为一尊明显正在

出浴的青铜裸女像其实就是正在出浴的普通女子，而非人们普遍认为的那样是维纳斯（图127）。[120]

184

在《古物集》最后几卷，凯吕斯逐渐意识到一个有趣而又重要的事实，即艺术材料和文献材料可能相互抵触，或者说，它们实际上为历史学家提供了不同类型的证据，原因就在于艺术家不会（也不愿意）一直忠实记录双眼所见之物。[121] 德尔图良嘲笑了他那个时代妇女的发型——但我们发现，这种发型并未雕刻在同时代胸像上；我们都知道图密善［Domitian］皇帝秃顶——但他在自己的钱币上可不是这副模样。同样，艺术材料本身也需要仔细核对：新近发现的赫库兰尼姆古城壁画（图128）表明，罗马人的日常衣着并非纪念性雕刻中出现的那种风格化长袍；同样，希腊人总喜欢用裸体表现自己的形象，但在日常生活中却未必裸得这么厉害。[122] 另一方面，虽然凯吕斯很看重风格分析，但他偶尔也会回归传统做法，完全靠题材和内容来进行解释，尽管风格上的证据与该解释相冲突。有一块金饰板，表现了一位半露前胸的女性，手里还拿着一支羊角和一柄长矛，凭着直觉，他认为这是“罗马帝国晚期之物，也就是说，要晚于君士坦丁大帝统治时期”（图126），然而那明显的异教题材还是左右了他的判断，他认定，“尽管有技艺和趣味上的证据”，但这件作品的制作年代肯定可以追溯到1世纪晚期图密善皇帝时代。之所以定为这个时期，可能是由于他认为在图拉真执政之前曾出现过一次文化复兴，这件作品最有可能接近这一时间点。据此，他推断“哥特趣味——这种把艺术拉入蛮鄙之风的趣味——在罗马出现的时间要比平常认为的还要早”[123]。

在后世史学家眼中，凯吕斯对古代文物研究的最大贡献就在于他非常看重商贸和文化关系。对于混融了各种民族特征的艺术作品，他尤为痴迷，因为它们“让人回想起那些改变了世界面目的、或欢乐或痛苦的剧烈变革，以及那些难忘的年代：一个又一个帝国被另外一个更强大或更不正义的帝国摧毁，不同国家的居民则被迫臣服于同一个主宰”。[124] 他深信，埃及文明是艺术和智慧的真正源泉，有着至高无上的重要性，所以他不停指责希腊人——

尽管他们是“有史以来最易于相处的民族”——说他们忘恩负义，不承认受惠于埃及。他还声称，为了给后人留下民族自立的印象，希腊人甚至更离谱，竟亲手毁掉了自己的早期艺术品。[125] 他反复研究陶器残片、赤陶小人偶和青铜小件雕像的风格，并不时从中找出高卢各地区之间、埃及和伊特鲁里亚、埃及与印度、埃及与中国之间的交流关系。[126]

还可以再举一个例子，看看凯吕斯如何用艺术研究阐明历史的变化。他坚持认为，研究简单的家用物件与研究壮观的古物同等重要，因为它们可以用独特的方式讲述“人类精神的源泉及其发展过程”。比如人类获取了种种便利条件，但却日用而不知，这些物品就可以作为例证。[127] 不过，正如他后来指出的那样，观察这些过程何以发生，只能导致一个多少有些悲观的历史看法，即人类的创造能力极弱，就算偶尔有所发明，那也是极为缓慢。人自己总想隐藏这种缺陷，但古物学家却能对世界各地的物品进行对比，从而揭穿他的真实面目：一项所谓的新发明，在其他社会其实早已司空见惯。[128]

185

研究那些明显平淡无奇的物件还有另外一个目的。如果只关注杰作——基本上是具有宗教意义的作品，那古物学家就会被误导，认为艺术风格只是在希腊人和罗马人之间缓慢地发生变化。但如果多看看他们的家居饰物——例如灯盏——我们就会发现“一个令法国人倍感亲切的事实”：古人其实像我们一样，也喜欢走马灯似的变换新花样。[129]

凯吕斯的文风单调乏味，虽然偶尔灵光乍现，令人印象深刻，但他却缺乏广泛的视觉感受，无法将之凝聚成一个连贯的整体。而且，他也太过于关注小收藏家的物件，由伟大建筑和雕像所确立的标准差点儿就被他抛在脑后，早在年轻时代，他对罗马及小亚细亚希腊废墟中挺立的这类建筑和雕像可是满腔热情、叹赏不绝。可以想见，这位孤独而牢骚满腹的老贵族，正满腔热情地打开自己的储物箱，全神贯注地盯着箱子里塞得满满的艺术品——绝大多数品质不佳，常常有赝品，有时候和他所认为的东西毫不相干，要么是朋友们的礼物，要么是得之于小商贩，或是从考古禁区走私贩运而来——不过，从他那杂乱无章的研究中，情趣相投的读者却可以对古地中海文明生发极为

生动的印象：他们的迁徙、商贸活动、征战；那充满异国情调的礼仪、风俗和迷信；还有那巧妙的机械工艺，以及对美的热烈追求。还没有哪个历史学家曾如此强烈地表述过这些事件。而在早先古物学家的著作中，相关思考不过是浮光掠影、一鳞半爪，就连蒙福孔的著作也不例外——对于蒙福孔那价值非凡但水平并不稳定的著作，凯吕斯当然了如指掌，不过，其个人见解却几乎全部来自于对不计其数的具体物品所做的一丝不苟的直接观察。正是这一观察让凯吕斯说出一番非同凡响的话语（虽然他从未能证实自己所言之物）："这些民族的天赋，他们的风俗，他们的智性［la tournure de leur esprit］，请允许我如此表达，完全可以从他们留给我们的雕塑和绘画作品中加以领略，正如可以从这些人留给我们的著作中加以领略一样。"[130] 凯吕斯要传给其学生塞鲁·德·阿然古［Seroux d'Agincourt］的也正是这条经验，后者在多年之后回忆说："他经常反复对我讲，从坟墓、陵寝中所发现的形式、风格和种种细节，能告诉我们某个特定时代的总体艺术面貌，同时，也能反映当时的生活环境。"[131]

186

五

1761年，已经69岁的凯吕斯迷上了爱德华·吉本的第一部著作《论文学研究》［*Essai sur l'étude de la littérature*］。[132] 吉本在这本书中褒扬了凯吕斯。在父亲和朋友的建议下，吉本巧妙地把书寄给了凯吕斯。[133] 吉本刚刚24岁，在三四年前曾浏览过凯吕斯的著作，当时，他"曾用一张20英镑银行支票换回了20卷本的《题铭学院纪念文集》［*Memoirs of the Academy of Inscriptions*］"，事实证明，这正是他个人智识成长过程中的关键一步。[134] 他并未折服于自己所读到的东西——凯吕斯的观察"漫无头绪，过于琐碎，要是剥掉其学术外衣，有些地方还会显得很愚蠢"[135]——不过，当他于1763年抵达巴黎时，却拜访了凯吕斯三四次，并受到热情接待。虽然得到礼遇，他还是又一次感到多少有点失望。他想象中的凯吕斯伯爵"集学者与有品位的绅士于一身"，

但是，“他早上起得很晚，花一整天时间去探访艺术家工作室，晚上六点才回家，披上罩袍，埋头于自己的研究。真没见过这样寻朋访友的人！”[136]

对于本书中提到的绝大多数古物学家，吉本的态度多少有些谨慎。不过他认真研究了这些人[137]，觉得他们的著作很保守，这也让他学会了应该如何摆脱这种智识上的拘谨——因为这极大地束缚了他们的贡献，让他们未能就生机勃勃的历史进程做出阐释。关于穆拉托里，他有一段中肯的评论：虽然他“博学多闻”，见识非凡，但并未从个人研究中得出完全令人满意的结论，以阐明自己所研究的那个时代的历史、地理和经济环境。[138]后来，在论及哥特人在意大利的统治时，吉本指出，作为意大利贵族，马费伊夸大了他们的不公行为，“而身为平民百姓的穆拉托里又在他们的压迫下匍匐听命”。在所有那些让中世纪研究焕然一新的意大利人中，只有詹诺内一人让他心服口服。在弥留之际，吉本曾说，“《那不勒斯公民史》[*Civil History of Naples*]是一部奇特的著作……可能对研究罗马帝国的历史学家具有潜移默化的影响”[139]，正是通过这本书，他才了解了“僧侣特权的发展及其滥用”[140]。那些充满艺术气息的古迹强有力地支持了詹诺内的相关理论，关于这一点他似乎也同样心领神会。18岁时，年轻的吉本被父亲送到了洛桑，以“修复”他的天主教信仰，之后又到了瑞士。在此期间，他参观了距苏黎世不远的壮美的艾因希德伦本笃会修道院[Benedictine abbey of Einsiedeln]。这座修道院是天主教最重要的朝圣中心之一，不久前刚刚由卡斯帕·穆斯布鲁格[Caspar Moosbrugger]重修，一批批雕刻家、画家和灰泥匠把它装饰得极为奢华（但颇为粗糙、笨拙）。吉本记录了修道院留给他的异常深刻的印象，此前他还从未见过中欧巴洛克艺术[Central European Baroque]。[141] 30多年后，当他开始撰写自己的《回忆录》[*Memoirs*]时，依旧记得这次参观留给他的“深刻而又持久的印象”，在讲完詹诺内及“僧侣特权的发展及其滥用”之后，他接着就讨论了艾因希德伦修道院，这显然意味深长。由于在最初的叙述中未曾提及，所以这一次他在《回忆录》中说道：“在欧洲最贫穷的角落，竟然会如此大张旗鼓地炫耀财富，真是让我大吃一惊：四周尽是森林高山，一派蛮

187

荒气象，这座宫殿简直就是魔法的产物，确实是宗教的强大魔力让它兀然挺立。”[142]

1764年7月，吉本在乌菲齐八角形展厅［Tribuna］见到了《美第奇的维纳斯》［*Venus de'Medici*］这幅画。熟视良久之后，吉本说，自己早就听说过这件作品，“从襁褓时代算起，我就从书中、谈话中、铜版画和复制品中成百上千次地见到过它”[143]。在法国和瑞士，他已经是一个有心的观光客，不过，显然是到了意大利之后，他对绘画和雕刻的热情才变得一发不可收[144]：他去了14次乌菲齐宫，路过了很多城市，见过很多东西，对看到的绝大多数物品都做了极为详细的笔记。他的趣味非常正统——柯雷乔、圭多·雷尼，还有最主要的古代文物——但他的研究和此前绝大多数旅行者迥然有别，后者所写的一些有关意大利的读物，他也会随身携带。他对艺术家所可能采用的感情表达方式越来越感兴趣，这不免让他对描述性绘画的传统做出了深入的思考。对现代读者而言（可能对18世纪鉴赏家也是如此），吉本对这些问题的痴迷有时显得很外行，有点过分“文学化”，不过对艺术家本人而言，他们可不会误解，甚至不会反对吉本对画面中的情感交流所做的观察。在托名多梅尼基诺［Domenichino］的《大洪水》［*The Flood*］中，人物四处奔逃，面对这幅画，吉本质问道：难道人物脸上的神情不应该各不相同，并以各种各样的方式进行表现吗？难道只有惊恐？在委罗内塞的《朱迪斯与赫罗弗尼斯的首级》［*Judith with the Head of Holofernes*］中，假如这位女英雄身边不画那个看上去“痴痴蠢蠢”的黑奴，对所发生的一切呆若木鸡，而是画一个犹太女仆，“让她分享犹滴那既恐惧又畏怖的喜悦，同时还留有一丝悲悯之情，以反衬女主人一往无前、无坚不摧的狂热情绪，这样岂不会让画面变得更好一点儿吗？”[145]

偶尔，吉本也会试着把那些变化多端的建筑古迹与创造这些建筑的社会的属性联系在一起，比萨大教堂特征混乱、令人费解，据此，他断定那是个商业社区教堂。[146] 当然，在古代艺术领域他更是浮想联翩，尽管当时他可能尚未构思自己的《罗马帝国衰亡史》［*History of the Decline and Fall of the*

Roman Empire]。

像孟德斯鸠一样，吉本也对乌菲齐宫美术馆那一排排罗马皇帝及其他古代杰出人物的胸像和全身像入了迷，而且，在追踪“艺术进步与衰落”的过程中，他也同样体验到了“一种非常真切的快乐”[147]。一年之前，当时最有名的古物学家巴泰勒米神父 [the Abbé Barthélemy] 曾请他观看过法国国王的纪念章陈列柜，由于这一机缘，他对这种快乐早就有所体悟（尽管他当时说这更像一种感伤情绪）。[148] 和孟德斯鸠一样，吉本对主导“艺术进步与衰落”的必然法则同样深信不疑，有些雕像的身份认定及作者归属与这些法则不符他就会质疑。在乌菲齐宫，有一尊胸像，据说表现了希腊女诗人萨福 [Sappho]，法国鉴赏家科尚 [Cochin]（吉本随身携带着他的《意大利游记》[*Voyage en Italie*]）就完全接受了这一说法，不过吉本却指出：“作为公元前6世纪之物，这件雕像已然残破不堪，所以我们很难相信这位名媛的头像是原作。更何况，萨福是以机智而非美貌闻名天下，她不应该像雕刻家所表现的那样有一张漂亮、丰满而又微圆的鹅蛋脸。所以我感觉不是原作。”[149]

在意大利期间，吉本近距离研究艺术，每一次都是这样反复自我辩诘并诉诸文字。几年之后，在撰写那本衰亡史之际，他本来可以运用一下自己当年所做的某些观察，让自己更有说服力，但正是因为有这样一种态度，他没这么做。和孟德斯鸠的《罗马盛衰原因论》一样，在他那本《罗马帝国衰亡史》中，人物造像艺术并没起太大作用，之所以如此，也是出于这层原因。对吉本来讲，看艺术品的次数越多，他就越怀疑它们作为历史证据的价值。

从风格上看，吉本已经意识到自己在乌菲齐宫看到的那尊萨福胸像不可能是原作，也不可能是这位希腊女诗人的真实肖像——今天它已被视为是菲狄亚斯的《阿芙洛底特》[*Aphrodite*] 的一个晚期、劣质的变体[150]——其实，关于在意大利见到的古代雕刻的物质状态，吉本对自己和绝大多数同时代人的判断并没什么把握，这完全合乎情理。就在对大公美术馆的第11次访问行将结束之际，他发现自己不得不承认绝大多数雕像品质低下，不仅如此，“你甚至都无法产生和古人一起生活的兴趣”，因为大多数都是些支离破碎的

188

残件，修复的手法也很拙劣，“你可以放心大胆地讲，那些用来标示神明或者古人特征的标志物［attributes］几乎全都是现代的玩意儿”[151]。所以，“面对现代雕刻家手中的这些古里古怪的任意之作，每个作者都不敢贸然建立什么完整的体系”。凯吕斯可能向他告诫过这种风险，但吉本也太老实了，其实绝大多数作家才不管这一套。他自己也说，就连安东·弗朗切斯科·格里［Anton Francesco Gori］这样的古物学家都经常逞才使气，对某些佛罗伦萨艺匠的狂放想象力信口开河，妄加褒贬。很早以前，吉本曾极其仰慕格里那些讨论大公藏品的插图本著作；现在，他开始觉得这些书写得不够认真了。[152]

让这位历史学家头疼的还不止风格问题和臆想的修复，吉本明白，要想确认这些肖像雕塑的身份，还要先研究带有题铭的钱币和纪念章。在动身赶往意大利之前，他长时间研读了艾迪生和斯潘海姆［Spanheim］的著作，特别是后者。[153] 在意大利时，他还提过一个巧妙的建议，希望在每一尊胸像的底座上都加个抽屉，里面摆放着相关古币，这样一来观者就能自行判断，看看所确定的人物身份是否可信。[154] 但还有一个更大的麻烦，就算这些肖像惟妙惟肖（地再现了所指的人物）——比如钱币和纪念章上的形象——你从中又能知晓多少有关那些形象被记录下来的男人或女人的脾气性格呢？在参观乌菲齐宫之前一个月左右，在摩德纳时，他就猛然意识到这个问题，而且颇费了一番脑筋。看着刻有马库斯·阿格里帕［Marcus Agrippa］肖像的铜币（图130）——这位和奥古斯都一起创建了罗马帝国的强权人物，吉本说：“我相信，从阿格里帕的面容上可以揣摩出这位令人尊敬的人物的性格特征，看出他的坦率、高贵和质朴。但这类观察尽管受到了艾迪生的大力推崇，在我看来还是非常肤浅，一个人的容貌通常会反映其灵魂世界吗？要是这样，我倒是想听到某个无知之士在看到尼禄的头像时说：‘这是一个坏蛋！’对那些熟知尼禄的学者来说，要做到这一点实在太容易了。”[155] 不过，从这些话可以看出，吉本根本不相信尼禄就是大家所说的那个坏蛋，这下问题可就更复杂了！[156]

吉本发现，要放弃这些在探索人物性格时所使用的相对简单的方法并非



图130　阿格里帕青铜头像，由卡里古拉铸造

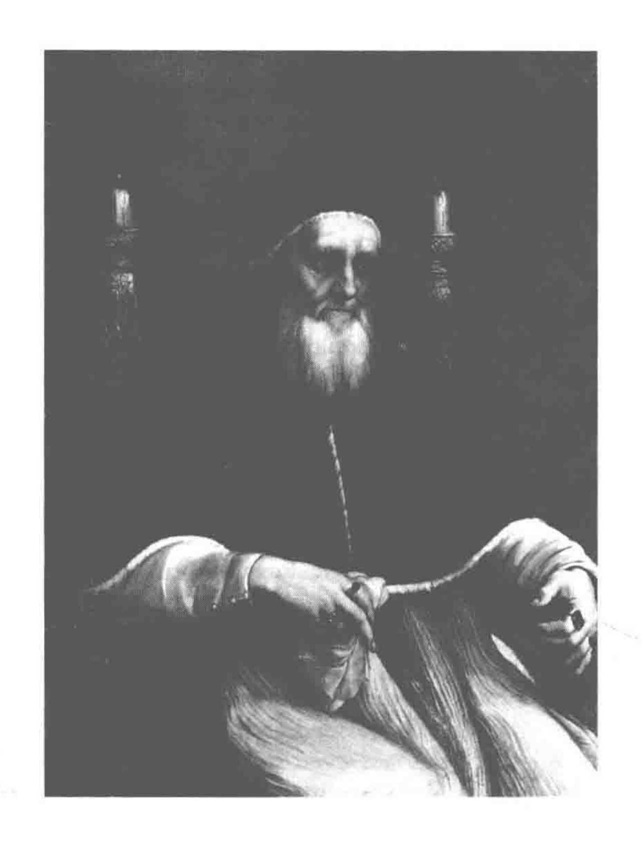


图129　拉斐尔，《教皇尤利乌斯二世》（伦敦，国立美术馆）

易事，其先驱人物——从艾迪生那个时候算起，很少顾及此事，而他的追随者更是连想都没想过。在摩德纳顿悟后不久，吉本又对乌菲齐宫那幅当时被视作拉斐尔手笔的尤利乌斯二世肖像做了一番评论。他说："这位骄傲的、志向高远的教皇，其灵魂就画在这块亚麻布上（图129）。作为米开朗琪罗的赞助人，我看到的只有傲慢粗暴；作为敢于将获胜的法国逐出意大利的老人，我看到的却是岿然不可撼动的尊严。"最后，他下了一个简短的结论："我和自己的原则相互矛盾了——但这次算是个例外吧。"[157] 可是，面对大公美术馆里的罗马人头像，他又情不自禁地作如是观：他眼中的韦思巴芗［Vespasian］"欢乐、平静而又高贵，虽然长相很丑，一点也不潇洒，却充满人情味儿，是个好人，一个有意思的人。我相信这是一尊深得人心的写真雕像"——假如"事先不了解"韦斯巴芗的美德，那他还会有这些发现吗？[158] 不过从整

体上看，吉本做此类判断时还是非常谨慎：在图拉真胸像中[159]，他看出了一丝“嘲讽的微笑”，可是他从文献材料上却没找到任何与此相印证的性格特征。看到卡拉卡拉胸像，大多数观者都说吓了一跳[160]，但他却轻描淡写地说“还算好，只是觉得多少有点乏味”，因为当时，雕塑和建筑正在一起走下坡路。[161]

从其私人笔记（他从未打算发表这些评论）可以看出，吉本的视觉艺术知识极为渊博，但却非常怀疑视觉艺术对历史学家的价值——尽管他曾一度把伊特鲁里亚和赫库兰尼姆古城的文物视为“砥砺学识的两种新手段”[162]。对《罗马帝国衰亡史》的读者而言，这种怀疑精神基本上随处可见。

在一段广为人知的句子中，吉本说这本书的最初灵感部分得自于视觉经验[163]——一开始，他只是想写罗马城的衰落而非罗马帝国的衰落。在此书最后一章，他又召唤出一个更动人的景象，他追述说：“在垂暮之年，教皇尤金尼乌斯四世［Pope Eugenius the Fourth］和两位随从，加上博学的波焦［Poggius］及其朋友——一起登上了卡比托利欧山丘［Capitoline hill］，并在列柱与神庙的废墟间驻足小憩。在此制高点上，他们举目眺望，四野天高地阔，满目苍凉。”[164]为什么大地变得如此苍白？在参观罗马之前，他曾读过一篇论文，文章认为教皇们应该负主要责任，其程度远远超过了“蛮族入侵者”[165]，吉本接着又继续对现代罗马人进行了批评：对那些甚至在波焦时代还保存完好的东西，他们要么麻木不仁、熟视无睹，要么就是大肆破坏。为了说明这种可悲的状况，吉本转述了一个当时尽人皆知的故事[166]：有一尊雕像，据说是庞培，有10英尺长，（在16世纪中叶）被发现于“一处隔墙之下；于是公平正直的法官宣布，雕像的头和身体要一分为二，以便邻居双方都满意。幸亏有一位枢机主教说情，加上教皇慷慨解囊，这位罗马英雄才免遭那些野蛮粗鲁的老乡的毒手，要不然，判决可就真的生效了”[167]。

不过，在复述这个故事时，吉本却漏了一件事：多年之前，他曾去过斯巴达广场［Palazzo Spada］，看到过这件巨大的裸体雕像，雕像一只胳膊伸出去，另一只胳膊则抱着一个王权宝球［orb］。当时吉本认定，这根本不可

191

能是庞培像。[168] 他极少用视觉艺术证据来证实自己笔下的历史，偶尔利用一下，也要依靠文字材料加以佐证（比如，在谈到君士坦丁凯旋门雕塑时，其做法就是如此）。如果这些材料和他想要表达的观点相矛盾，那他就会把视觉证据甩到一边。把这两种研究方法合二为一的醒目例子，是他对位于斯巴拉多［Spalato］的戴克里先宫殿的解释。吉本从未见过这座宫殿，而是借助一位艺术家所提供的材料，对此宫殿做了比较详细的描述——“这位艺术家心灵手巧，和我们同一时代，同一国家。他出于文人的好奇心去了达尔马提亚［Dalmatia］古城的心脏”[169]。艺术家名叫罗伯特·亚当［Robert Adam］，他从威尼斯出发，在荒凉的大海上航行数天之后，于1757年7月22日抵达斯巴拉多，和他在一起的还有夏尔-路易·克莱里索［Charles-Louis Clérisseau］及另外两位制图员，此行目的是记录罗马私人定居地，以补充那几年出版物之不足。那些年出版的都是公共古迹——神庙、圆形露天剧场和浴场。他们进入了壮阔的港湾，缓缓驶向港口，眼前的景象“如诗如画，壮丽雄奇”[170]。这是一处巨大的、配有城防工事的乡村定居地，占地大约九个半英亩[171]，在4世纪初是为戴克里先皇帝准备的息政休养之所，又过了大约800年，渐渐变成了一座中世纪贸易城市，现在则是威尼斯的属地。在它那巨大的、长长的、装饰有列柱的海岸卫墙上，一座优雅的钟楼高高耸立，边上是一座教堂，以前曾是这位伟大的、最后一任基督教迫害者的陵墓；房屋都建立在古老的地基上，“古今工程交映生辉，几乎混融无迹”[172]。古老的建筑倾圮倒地，一块块大石头，还有那些浮雕像便利了当地居民和外来观光客的攀爬、行走。他们头戴饰有流苏的土耳其毡帽或头巾，麇集此地，或是交易货物，或是在阴凉处悠闲漫步。

亚当和同伴在斯巴拉多停留了五个星期，整天忙着对一大批基本上完好无损的遗迹进行测量、描绘，同时还依照自己的想象，对废墟中幸存的或完全消失的东西进行了重构。长久以来，对戴克里先宫殿感兴趣的学者对其全貌只有模模糊糊的印象——用亚当的话来讲，“穿过一片片荒漠，还要冒着遭受野蛮人攻击的危险”，就为了看上它一眼，真是没那个必要。[173] 不过，正

如他所强调的那样，还从未有人对它做过准确的记录。但他自己的工作也被迫中断了，因为有人怀疑他在刺探情报，这表明他的工作也不是一帆风顺。

直到1764年，亚当返回英国很久之后，他才有能力出版那部吉本所说的“杰作”，书名是《达尔马提亚的斯巴拉多戴克里先皇帝宫殿残迹》[*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*]，有数百位订购者提供了资助，领头的是国王和王后。在序言中，他承认在戴克里先统治这一地区之前，当地的“建筑和其他艺术已经可以明显看出衰落迹象”，用意是防备读者有可能提出这一点来反驳该书。不过他又接着说，戴克里先“识量宏深，再次复兴了比他自己时代‘更高级’的建筑趣味，他把有能力模仿一个纯净时代的风格和手法的艺术家们组织起来，获得了巨大的成功”[174]。

192

温克尔曼见过这部书的手稿，而且还和罗伯特的哥哥詹姆斯[James]讨论过序言，他同意前述结论，甚至可能还启发了这一结论。[175] 他自己那本《古代艺术史》刚好在《残迹》之前出版，他提到了亚当的书，还特意指出：在3世纪末，建筑已经摆脱了衰落，而绘画和雕塑还在继续苦苦挣扎。[176] 不过，吉本却用几页极其雄辩的文字专门强调了戴克里先引入的、基于“波斯宫廷之庄严华美”的“华丽、奢靡的炫耀之风”：蚕丝和金线织就的奢侈长袍，鞋面上是最珍贵的宝石，还有那忌妒多疑的太监……这种描述与据说是戴克里先提倡的“一个更纯净时代的风格和手法”无法轻易协调，所以吉本认为，必须要揭穿亚当的复制图像和本文所提供的证据。关于前者，他不动声色地暗示说：“他的构思及铜版雕刻非常优雅，我们不禁会想，这是不是对他想要表现的物品做了美化。”（图131）在驳斥亚当的文字说明时，吉本称：“近期有一位非常明智审慎的旅行家告诉我们，斯巴拉多那些惊人的废墟，既表现了艺术的衰落，同时也表现了戴克里先时代罗马帝国的强盛。”[177] 此处提到的旅行家是阿巴特·阿尔贝托·福尔蒂斯[Abate Alberto Fortis]，一位威尼斯博物学家，最擅长地理学和植物学。他的《达尔马提亚之旅》[*Viaggio in Dalmatia*]曾吸引了全欧洲人的目光，这主要因为——受卢梭的影响——他对粗野、居无定所的莫拉人[Morlachs]的风俗做了奔放的描述，福尔蒂斯

193

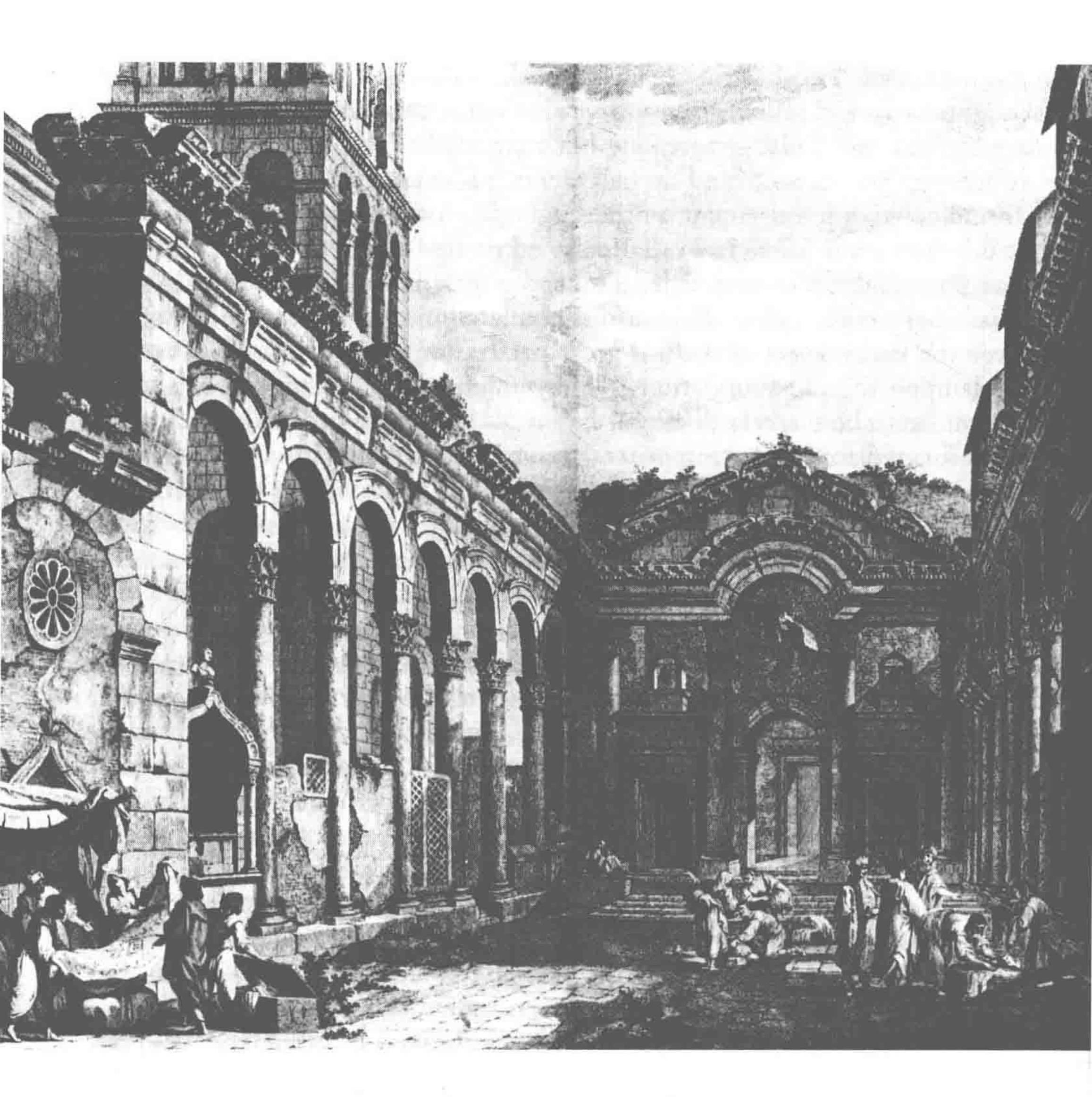


图131　罗伯特·亚当，《戴克里先皇帝宫殿残迹》，1764年：宫殿列柱围廊一瞥

力称，自己对艺术没有任何兴趣。在描述斯巴拉多时，他轻描淡写地提到了“亚当先生的作品，他惯于用铅笔和刻刀的优雅，为这些壮丽的废墟增添了太多内容”。尽管这座宫殿是从古代保留至今的最令人肃然起敬的古迹之一，而且他也丝毫不想贬低它的价值，但最终还是忍不住坚持了自己的看法，他认为，对宫殿做精细的研究，这可能会揭穿那些建筑师和雕刻家的老底，因为“从整体上看，其雕刻工艺的粗糙和当时趣味的低下恰好与建筑物的雄伟形成了剧烈反差”[178]。正是因为反复掂量了他这段话，所以吉本才决定去反驳罗伯特·亚当所提供的证据——当初，亚当可是花了整整五个星期去勘察宫殿，制作插图（当然，他夸大宫殿的品质自有目的，而且他还对视觉证据进行了相应的调整），为的是创作出更令世人满意的戴克里先图像。

六

吉本暗示说，亚当的插图会产生误导。多年之后，当两位极其重要、极有影响的作者在讨论罗马帝国晚期和中世纪早期艺术衰落的问题时，他们又重复了这一看法。法国古物学家塞鲁·德·阿然古说：戴克里先宫殿那部书里的插图，“美化了这座建筑，但或许美化过头了”，接着，他就完全颠覆了亚当的见解。他认为，戴克里先宫殿恰恰体现了亚当（和温克尔曼）所否认的那种衰落——不过，塞鲁本人也未见过戴克里先宫殿，只是从他所轻视的那些不太准确的插图中有所了解而已。“显然，”他写道，“艺术的衰落肯定从君士坦丁大帝之前就已经开始，我们刚刚在斯巴拉多建筑中指出的缺陷可以充分说明这一点。这幢建筑处处都不协调——花岗石、斑岩、大理石的石柱混杂在一起，柱身是这些材料，而柱础又是别的东西，还有那些浮雕，其题材之选择毫无判断，毫无趣味。如果说从君士坦丁凯旋门的装饰手法中，可以看出艺术上的苍白无力，那么，从这位君王主政之前的建筑物的繁缛夸张的细节中，我们也同样可以看出苍白无力。”[179]

194

几乎就在同一时期，意大利雕塑史家奇科尼亚拉伯爵［Count Leopoldo

Cicognara］又写下了这样一段话：

> 艺术的进步与衰落并非大起大落，骤然来临：要不是在戴克里先时代已经流露出严重的衰落迹象，它也不可能在君士坦丁大帝时代变得如此糟糕。从这个意义上讲，我认为，亚当先生那部讨论斯巴拉多废墟的著作应该把这种衰落表现得更明显一点，因为它把戴克里先宫殿的宏伟与壮丽表现得过于充分、过于真实了。你从这部著作中发现的诸多趣味，恐怕要远远优于这一时期的建筑，为它制作素描的那些现代画家自己恐怕也会有这种感受吧。[180]

塞鲁·德·阿然古的抱负是续写温克尔曼的古代艺术史，并将它扩展到中世纪及以后的时代；奇科尼亚拉的目标是沿着温克尔曼和塞鲁的足迹继续前行，他要写一部“复兴于意大利，并一直持续到拿破仑时代”的雕塑史，这两位都深深折服于吉本的叙述技巧（和博学）。正是吉本让他们克服了“琐碎和漫无章法”的毛病，也正是这些缺点让吉本对凯吕斯的研究深感失望——而这两位恰好又深受凯吕斯（以及温克尔曼）的影响。吉本的《衰亡史》曾深受马费伊和穆拉托里等古物学家著作的滋养，现在，他开始反过来为新一代古物学家提供知识框架了，从某种角度讲，正是由于他的激励，他们才成功地变成了真正的历史学家。此外，从塞鲁的《古迹艺术史——从4世纪的衰落到16世纪的复兴》［*Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*］中，我们也可以发现一些特别耐人寻味的迹象，他所使用的那些材料，吉本自己也曾打算做一番研究，但最终还是无果而终，因为吉本在观看绘画和雕塑时，难免要思前想后，反复推敲，不肯相信自己的判断。

塞鲁自有主张，才不会缩手缩脚。他接受了凯吕斯的观点，认为研究艺术史一定要把艺术作品摆在至高无上的位置上（在当时这还是一个很新鲜的想法）。“那些匠心独运的作品，”他在其六大厚册对开本著作的开篇部分写

道，“那些建筑、雕塑和绘画……都是视觉的产物，而且只有通过视觉感官，它们才能对心灵产生影响；这就意味着：如果你想描写艺术，想研究其历史，你就得亲眼看到那些丰富多彩的作品。”[181] 实际上，他有些言过其实。塞鲁的绝大部分观察并非基于作品本身（或者，顶多也不过是靠一些模模糊糊的记忆），他委托欧洲各地的摹图人员制作了数千张素描，将它们刻成铜版，并尽最大努力让他的复制品保持了原作的风格——他依赖的主要是这些东西。

195

此书更像一份图像菜单——里面不但有小尺寸的陶器、花瓶、人偶雕像，还有镶嵌画、全景湿壁画和大教堂——这也正是其主要价值所在，这种做法，不仅他和他的同代人表示认可，而且至少一个世纪以来，各个领域的中世纪历史学家都非常看重这一图集。书中涉及的大多数时代，用塞鲁的话讲，“就像无边无际的荒漠，你能看到的只是些奇形怪状的物品，七零八落的残片”[182]，直到他这部图集出版问世，情况才发生改变。

塞鲁进入“荒漠”的路线有点与众不同，也有点出人意料。[183] 1730年，他出生于一个贵族世家，一个富裕的大庄园主［fermier général］，和伏尔泰、布丰、卢梭、马芒特［Marmontel］，以及其他一些著名的作家、哲学家都有交往。他是若弗兰夫人［Mme Geoffrin］沙龙的常客，也是位艺术爱好者——他喜欢布歇的艺术（还收藏了一大批他的素描），也喜欢弗拉戈纳尔［Fragonard］和休伯特·罗伯特［Hubert Robert］（后来还和他成了好朋友）的艺术。在英国，在查尔斯·汤利［Charles Townley］的伦敦大宅里，他参观了他收藏的名闻遐迩的古物。在浆果山城堡［Strawberry Hill］，他受到了霍勒斯·沃波尔的款待，后者还劝他去看看哥特大教堂。这会是他事业的转折点吗？在低地国家和德国北部旅行期间，他显然采纳了沃波尔的建议，但是，这并不能说明他是否——在1778年前往意大利之前——已经做出决定，准备献身于古代晚期和中世纪艺术研究，意大利之行，他可是酝酿已久。[184] 不管怎么讲，当他到达波隆那之后，其研究计划才开始明显成形。1779年11月，他来到了罗马，此后就再也没有离开——除了短暂参观过那不勒斯、庞贝和帕埃斯图姆［Paestum］等周边城市。1814年，他离开人世，享年84岁。

《罗马帝国衰亡史》首卷出版于1776年，第二、三卷出版于1781年。塞鲁按理应该可以在伦敦或巴黎见到吉本，后者小他7岁，但早已享有大名。但他们俩不太可能见过，因为他从未提及二人见面的情形——尽管他经常会在无意中说起和自己有私交的历史学家、学者和艺术家，而且还在自己的书中多次提到吉本的《衰亡史》。他在自己那本书的第一章中说："有两位大人物写过罗马帝国的衰亡：孟德斯鸠和吉本……由于有了这些指导，我才能在导致衰落的一般性原因中找出那些与艺术密切相关的内容。"[185] 在述及政治、市民生活和宗教等背景知识时，塞鲁的确处处仰赖这两位历史学家（还有穆拉托里）——有时候是直接转述他们的观点——他认为这对于介绍自己的问题至关重要，要不然读者可能会觉得"乏味，甚至厌倦"[186]。由于法国大革命的冲击，他的财产遭受损失，他的书一直拖了20年才得以出版，此时，这位长寿的老人已经快走到生命尽头，也正是在这个时候，塞鲁"沮丧"地发现，许多年轻人并没有对自己的著作感到乏味或厌倦，对于他所介绍的"早期"艺术，他们也很着迷。

196

写这本书的时候，塞鲁的部分用意是对即将出现的新一轮衰落进行警告，但这层用心却招到误解，这完全情有可原，因为他那序言性的政治叙事写得实在太糟，和书中所有论艺术的章节及个别作品分析均风马牛不相及。大部分文章给人的印象和他的导师凯吕斯不同，塞鲁对艺术衰落的见解并非基于具体作品，而是基于从孟德斯鸠、温克尔曼、吉本和其他更早的作者那里得来的一些先入为主的条条框框。显然，这完全是误解。对于他在书中所讨论的每一段艺术发展史，塞鲁总是会用精挑细选的插图来加以说明。更特别的是，如果碰到艺术史的新内容，他会想尽一切办法，提供不同类型的对比材料。因此，在同一幅插图中，我们看到中世纪湿壁画会和罗马浮雕并列出现，或者为了说明渐进的衰落过程，他还会把一系列建筑细节按顺序进行排列。[187] 他经常对以往曾流行一时，当时仍偶尔出现的观点进行反驳，比如，温克尔曼对哈德良皇帝的艺术赞助津津乐道，而他却不以为然。他认为哈德良趣味芜杂，离衰落只有一步之遥——尽管他偶尔也会让艺术复兴，

重现其更早时代的壮美。[188] 最重要的是，关于艺术衰落的根本原因，他认为既不能怪罪基督徒，也不能埋怨野蛮人（“我们伟大的祖先”［nos grands ancêtres］），他——以其骄傲、自负的学究腔调——坚持认为，只有审慎地揣摩一下编年顺序，人们才能做出正确的判断。[189] 据此可以看出，他自己的结论是，一个又一个品味低下的皇帝对较早时期出现的衰落起了推波助澜的作用，等到蛮族入侵之际，其势已如洪水滔滔，就连哥特人以及后来伦巴第人的“文治”亦无力回天：这个见解，正如他所承认的那样[190]，早就被穆拉托里提过，尽管后者并没有特别提到视觉艺术。

塞鲁是地下墓穴的常客，他兢兢业业，同时也是个危险分子，因为他曾试图把壁画从墙面上移走，并造成过很多破坏。[191] 他声称自己是第一位从美学角度，而不是用所谓的历史学眼光观察这些壁画的人。从美学的角度看，这些壁画丑陋古怪，仅此而已：“那些站立的人像，呆板，孤立，彼此之间毫无联系；所有的物品散漫凌乱，人物头部模糊不辨，线描毫无章法，没有任何表现力——或者说表情荒唐可笑，所有一切都表明，这种艺术从一开始就在自毁根基。”[192] 然而，塞鲁还写下了许多非同凡响的文句，表达了地下墓穴留给他的深刻印象（图132）[193] ——其文辞和夏多布里昂不无相似之处（后者的激情也颇令他仰慕）。怎样才能让他自己这种恼怒的趣味感受与内心的真诚敬意相互妥协呢？和诸多前贤一样，他也发现这是一个棘手的问题，而他那些费尽心机的想法总是显得自相矛盾。他写道[194]，在宗教迫害时期，基督徒担惊受怕，四处奔逃，居无定所，不可能在艺术上集中太多精力，地下墓穴里出现的那些丑怪作品正是这些原因所致，后来，随着基督教成为国教，早先那种专心装饰第一代殉道者墓穴的热情也就变得越来越淡漠，“因此，虽然我们还不能言之凿凿地说艺术衰落是一个评判标准，足以表明这些信徒在建设地下墓穴时所体验到的那份热情已经消退，但我们也不能否认，这两件事至少是同时发生”[195]。

197

对于这位自称受惠于吉本的学者所要的那些谨小慎微、纠缠缭绕的花招儿，吉本自己若是知道了一定会进行嘲讽，但不管怎么讲，塞鲁·德·阿然

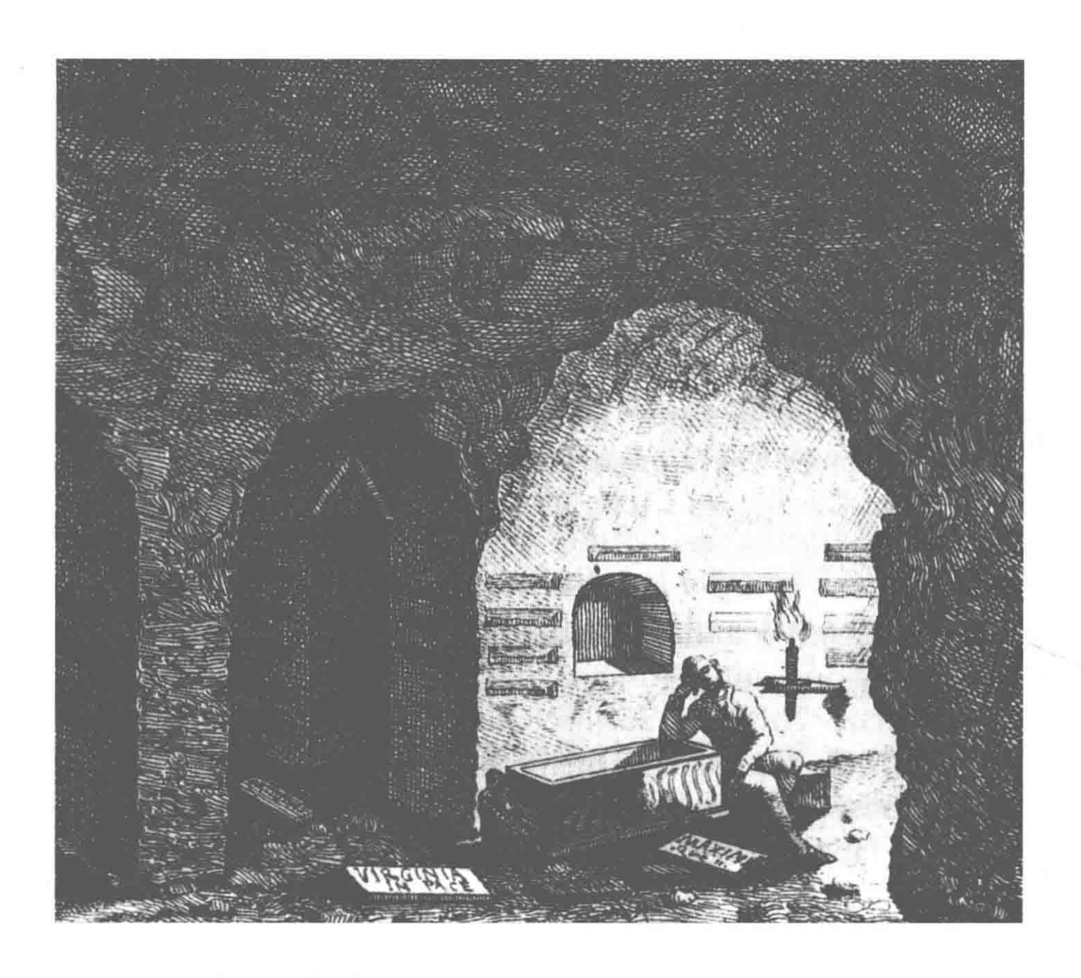


图132 塞鲁·德·阿然古,《古迹艺术史》, 巴黎, 1823年, 卷三,
图9：塞鲁·德·阿然古在地下墓穴中沉思

古还是把《衰亡史》当作了“采石场”，不断从中选取自己所需要的事实。与此同时，奇科尼亚拉的做法就不同了，他对吉本观点的微妙含义和总体态度有更清醒的认识。

1788年，奇科尼亚拉从故乡费拉拉［Ferrara］来到了罗马，不久之后就遇到了塞鲁。他还是个21岁的小伙子，觉得塞鲁“非常老”［piuttosto vecchio］。[196] 塞鲁比他大了整整37岁，但还是扮演了导师的角色，对奇科尼亚拉那时断时续的研究进行了指导，当时，奇科尼亚拉的主要心思是画画和享受生活。法国大革命把他卷入了政治大潮。他对大革命的早期阶段表示同

情，尽管处死路易十六这件事令他毛骨悚然，但还是和法国入侵者在意大利建立的各种政权积极合作。他自己在法国度过了许多岁月，期间遇到过波拿巴［Bonaparte］，1808年，还向他敬献了自己的论文《论美》［*Il Bello*］。就在同一年，他的密友，学问家彼得罗·焦尔达尼［Pietro Giordani］说服他去写一部雕塑史（这部书最终问世，差不多就是两人合著），之后，他又重新和那位"名叫阿然古的和善老人"［quel buon vecchio di d'Agincourt］[197] 建立了密切联系，并把他的很多想法直接抄进了自己的书里。法国战败后，他遭受位于威尼斯的奥地利当局的怀疑，有时甚至是敌意，自1808年他被委任为威尼斯学院院长以来，他就主要生活在威尼斯。某些光复之后的政权，其统治者对他也极不信任，因为此前他曾希望看到这些政权垮台。正因为如此，从他的雕塑史第一卷里我们可以轻易看出吉本主义［Gibbonian］对其艺术研究方法的影响，这部书出版于1813年，当时欧仁·德·博阿尔内［Eugène de Beauharnais］的统治相对还算宽松自由。1824年，他准备出版此书的第二版，这时奇科尼亚拉和宗教裁判所出现龃龉，实际上，也正是这件事让我们彻底了解了他的整体态度。

198

宗教裁判所的人总是很敏感却不总是很有头脑，然而，各色官员还是从这部雕塑史中指出了异端思想和颠覆企图，这可是非常严厉。"说话的到底是奇科尼亚拉还是一个刚刚复活的吉本？"某人拿腔作调地开了头，接着又说："关于这一段，我不得不指出，作者几乎总是在用狂热、迷信这类字眼来谈论基督教。"[198]

奇科尼亚拉的艺术研究深受三位有哲学头脑的历史学家的影响，从达卡维尔男爵［baron d'Hancarville］和夏尔·迪皮伊［Charles Dupuis］那里，他得出了一个重要看法，即基督教本身及其所派生的图像不是什么独一无二之物，它们和异域东方宗教有着密切关联，甚至有可能是从那里偷来的：其言外之意是指印度佛塔和波斯信仰，宗教裁判所察觉到这一点，认为这"不但无中生有，而且怀有恶意"[199]。从吉本那里，奇科尼亚拉学会了以轻蔑、嘲笑的态度冷眼旁观早期教会，并从最坏的角度去揣摩它的动机。宗教裁判所

的人发现，奇科尼亚拉对一尊基督雕像——据信是由一位被治愈了血漏病的妇人委托订制——的观点非常可疑，“我要问问作者，”这位裁判所的人质问道，“为什么他只选用吉本和波索布尔［Beausobre］——他所吹嘘的思想深刻的哲学家——的臆想，而置教会之父和批评之父尤西比乌斯的观点于不顾？难道是为了否认这尊救世主雕像的存在吗？难道因为他们两个（吉本和波索布尔）是宗教的敌人吗？采信我们同时代作者的臆想，而无视一位（与雕像）同代人的叙述，这算是什么逻辑？”[200]

这些反对意见本质上表明，奇科尼亚拉要做的事情在各个方面都远比塞鲁有野心，正如他在《导论》［Preliminary Discourse］中所言，他要写的书既是风格史，也是文化史，他要在社会背景中讨论雕塑的内在本质和多姿多彩的功能。因此，当他写到论卡诺瓦［Canova］那一章时——卡诺瓦在他的书中是一位顶级英雄，正如瓦萨里《名人传》中的米开朗琪罗（不过，在他看来，米开朗琪罗的成就颇有值得商榷之处）——他还给这位艺术家写信，询问他对早期赞助人的记忆，以及其他一些对他年轻时代产生过影响的事情。[201] 通过这些及其他各种材料，他终于创造出了一个非凡的18世纪后半叶欧洲文化全景，并在此基础上对阿尔菲耶里［Alfieri］、汉密尔顿爵士［Sir William Hamilton］、海顿和贝多芬等人丰富多彩的社会生活进行了讨论。

199

尽管他兴趣广泛，但和凯吕斯、塞鲁·德·阿然古一样，奇科尼亚拉也认为直接摩挲物品至关重要，制作精美而又翔实的插图也是势在必行——尽管这并非易事。在此书后半部分，奇科尼亚拉确实对古物体察入微，不过，在讨论那些令他着迷的艺术作品之前，他同样也得对罗马艺术的衰落做一番解释，这时他依赖的却是一般原则，而非具体实例。尽管如此，他还是在自己的讨论中引入了很多从个人经验得来的见解。在他那里，艺术衰落的时间始于罗马帝国晚期，但具体时期并不明确。尽管塞鲁和奇科尼亚拉对温克尔曼曾大加赞美，偶有批评，但实际上，无论是塞鲁还是奇科尼亚拉都没有充分领悟到风格分析对历史断代的重要性。对不计其数的雕像加以赞美，将它们归到与此荣誉完全不相称的人物名下，这只能让天才这一字眼蒙羞；温

暖宜人的坎帕尼亚［Campania］大地上的村民也并没有让雕刻家们体验到什么“由荣耀而生的兴奋之情”[202]。在他看来，18世纪的艺术显然也出现了类似的衰落，在思考这一问题时，他又重新回到了这一点。他认为，战争的影响以及那些投机取巧的建筑师[203]（他深信这是法国入侵所带来的另一个艺术衰落的诱因）——对此起了巨大的破坏作用；“面对折断的石柱，残损的雕像，破碎的花瓶，就连罗马的小孩都会学着说，‘看！这都是哥特蛮子干的好事’”，不过，一味谴责这些外来入侵者所造成的破坏还真有点冤枉。[204]比如，提奥多里克大帝就曾想方设法保护古代文物。而且——更让宗教裁判所恼火的是——奇科尼亚拉还重复了吉本那“龌龊恶毒”的观点：与“天主教君主——罗马皇帝查理五世”所做的事情相比，哥特人对罗马的洗劫简直就不值一提。[205]

不过，在说到基督徒所扮演的角色时，奇科尼亚拉却对君士坦丁大帝的宗教宽容及其对异教艺术赞助的大加恭维，这可是把吉本那套冷嘲热讽的本领发挥到了极致——“他这双手，既修建了许多献给真正上帝的大教堂，同时又慷慨大方地对诸多罗马神庙加以美化和修缮，其皇家造币厂发行的纪念章，上面还有朱庇特、阿波罗、玛尔斯及赫拉克勒斯的形象与标志；借助他父亲君士坦提乌斯的祀神活动，他还为奥林匹斯山平添了新的神性”[206]。的确，君士坦丁把雕像都迁到了东方新都，这对于罗马遗产是一次致命伤害。不过，他自己也离开了这座城市，还授予基督徒以特权，加上之后希腊教会和拉丁教会渐生嫌隙、蛮族入侵、宗派纷争和无休止的内乱，这些都导致了更加严重的衰落。但是，最终的大破坏很久之后才发生。在另外一段让宗教裁判火冒三丈的文字中[207]，奇科尼亚拉又回到了一个古老的（现在已经不可信）说法：

200

圣格列高利怒火中烧，把自己痛斥的所有（异教）文物统统抛进了台伯河，他这么做当然是自发的，当年，基督徒到处乞求别人容忍自己的习俗，现在却翻脸不认人了。当年，这些严厉而又古怪的道德蓄意

> 压制艺术，关闭作坊（理由是它们大力鼓动偶像崇拜），任何人，只要去制作，甚至拥有这类东西，就会被视作渎神，这又有什么好奇怪的呢。[208]

什么是“严厉而又古怪的道德”？作为证据，奇科尼亚拉又间接地提到了德尔图良的一段话（在宗教裁判所看来，这又是歪曲），即早期基督徒厌恶艺术上的完美——因为这让人联想到了异教——几乎就在一个世纪之前，当菲利波·博纳罗蒂试图为那些在地下墓穴中发现的丑陋玻璃制品进行辩解时，引用的正是同一段话，当时他强调说，正是强烈的虔诚之心驱使信徒们雇用了拙劣的艺匠。

奇科尼亚拉是启蒙运动中的一位杰出人物，他抱有反宗教信条，以其倨傲不恭的活力（在一个保守的时代）写出了他最好的一些著作，可想而知，宗教裁判所对此非常恼火。他把高水平的古物研究和非凡的审美感受力融为一体，同时又依据对当时最时髦的“哲学化”历史的基本原理的理解，开创了一种融会贯通的叙事模式，这可是宗教裁判所人员无法领会的东西（或者说他们对此毫不关心）。他并没有像温克尔曼那样，将艺术史完全建立在一个全新的基础之上，不过，他却比此前所有学者更清楚地表明：艺术史若是能深入理解“常规”历史［“conventional” history］，那将大有益处。与此同时，要想让“常规”历史学家认识到理解艺术史也同样可以令他们获益良多（当时人们尚未充分意识到这个问题），这恐怕也是一个先决条件。

第七章　文化史的诞生

一

在着手撰写《罗马帝国衰亡史》之前数年，吉本一直惦记着描写美第奇家族的时代——伏尔泰曾把这个时代挑选出来，列为欧洲文明的四个伟大高峰之一。但是，吉本很快放弃了这个念头，有趣的是（当然，以伏尔泰的主张来看，这完全不足为奇），早在1759年，威廉·罗伯逊［William Robertson］——吉本之前的一位“哲人型”英国历史学家，在欧洲享有盛誉——就已然产生了一个与此极为类似的想法。罗伯逊的《苏格兰史》［*History of Scotland*］出类拔萃、成就非凡，在思考下一个研究领域时，他想对利奥十世的时代做一番描述。然而，大卫·休谟［David Hume］的一封来信却好像当头浇了一瓢凉水。后者切中肯綮地问道：“你怎么能掌握关于那些伟大的雕刻、绘画和建筑作品的知识呢？这个时代正是因此而与众不同。”[1] 这个问题很贴切，同时也令人惊奇，因为长期以来，利奥十世时代一直是以文学复兴而闻名，而不是以当时欣欣向荣、盛大恢宏的视觉艺术见称——而且，如果有人对这一特性表示反对，基本上任何一位早期历史学家也都不太会放在心上。实际上，当罗伯逊本人撰写著名的《查理五世统治史》［*The History of the Reign of Charles V*］第一卷时（他用这本书代替了对利奥十

世时代的研究），他虽然说视觉艺术是“从罗马帝国覆亡到16世纪初，反映欧洲社会进步的一抹风景”，但全书没有一处提到与艺术有关的内容。

休谟在《英格兰史》[*History of England*] 中也回避了视觉艺术，这当然用不着大惊小怪，然而他写给罗伯逊的那几句话意义非凡，因为这意味着，如果不去考虑视觉艺术，那么有些特定历史时期就不可能得到充分讨论。这些话表明，历史写作的观念在当时那些年已经发生了决定性变化。在很大程度上——尽管不算太直接——这种变化应归因于伏尔泰对历史研究所做的雄心勃勃的论断。

伏尔泰的箴言是：只有当历史研究去关注值得关注的人类成就——其法律、艺术，特别是科学——而非帝王将相那些基本上意义不大的野心与抱负时，它才可能具有哲学价值，这段话产生了极为深远的影响。不过，作为一名历史学家，他本人的所作所为有时又让那些在内心铭记这段箴言的人产生困惑。在《路易十四时代》《风俗论》及其他一些著作中，伏尔泰清晰地表达了他的信念：从原则上讲，视觉艺术与文学、科学一样，是检验一个文明品质的标准。如果说亚历山大大帝时代、罗马帝国早期，以及15、16世纪的意大利是在路易十四时代之前人类所达到的仅有的三座高峰，那这种荣誉——如他所宣扬的那样——既应该归之于柏拉图、维吉尔、贺拉斯，以及美第奇家族所雇用的学者，也应该归诸阿佩莱斯 [Apelles]、菲迪亚斯、普拉克西特列斯，以及维特鲁威、米开朗琪罗和帕拉迪奥 [Palladio]。的确，他没有把弗朗索瓦一世时代与他专门挑出来的那几个时代放在同一高度加以赞美，一个原因恰恰是这位国王雇用了意大利而非法国的建筑师和画家。[2] 然而，事实很快表明，作为历史学家的伏尔泰，他真正感兴趣的是某个时代有（没有）艺术，而不是该时代艺术的真实品质。

202

这种态度并不新鲜，从中世纪晚期开始，传记作家和地方史家就一直在赞美某些个别赞助人和个别城市（有时候伏尔泰挑出来的恰恰就是这些人和这些城市），因为在他（它）们的保护下，艺术才得以繁荣兴旺。他们中的某些人在描述以往成就时，其感受力比伏尔泰还要敏锐。不过，伏尔泰的创

见却是把艺术变成了某种一般意思上的文明衡量标准，在此之前，艺术只不过是军事技术、政府效能、各类乐善好施之举、种种嘉德懿行等更为重要的社会特征的补充，即使它引人入胜，那也不过如此。

如果把伏尔泰的观点同更早一代曾让他着迷又让他恼怒的两位历史学家进行比较，我们就更能理解这一点。第一位人物是夏尔·罗兰［Charles Rollin］，曾在巴黎大学和别处多年从事教学及行政工作，1712年，罗兰被迫从公共生活中退隐，因为其詹森主义信仰激起了众怒。[3] 不过，他在67岁时又开始改行撰写面向青年读者的历史著作，继续表现出对教育事业的热情。13年后他去世时（1741年），其《埃及人、迦太基人、亚述人、巴比伦人、米提亚人和波斯人、马其顿人、希腊人古代史》［*Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macédoniens*，*des Grecs*］已经出版问世。这部书最早在1730年出版，1740年又出版了一个漂亮的再版本，共六大册，每册约500至800页，配有引人瞩目的地图和奇幻的罗可可风格的插图。[4] 他还为此书的续编《罗马史》［*Histoire romaine*］撰写了虽不连贯却颇有内容的章节。在一封私人信件中，伏尔泰曾把罗兰贬为一个“啰唆的、徒劳的堆砌者”（他在别处倒是经常赞美罗兰那杰出的文学天赋）[5]，尽管如此，这部著作还是印了大量版本，并四处传译。可以毫不夸张地讲，在近100年内，绝大多数欧洲人正是通过罗兰了解古代世界，米什莱的第一部著作即获益于罗兰。降至1852年，圣佩韦［Sainte-Beuve］还回忆说：“小时候，我们在罗兰著作的影响下成长，我们头脑中流淌着他所讲的故事，直白明了，轻松惬意。”［notre enfance a vécu là-dessus et s’y est laissée porter comme sur un courant plein, sûr et facile］[6]

虽然罗兰本人坦言不过是汇集、翻译了一些古代材料——他用一种不加批判的精神保留了那些极不可信的故事——但伏尔泰说他缺少“哲学性”的抨击之词也不完全属实。事实上，《古代史》的前言就提出了一堆和伏尔泰本人极为接近的观点，有许多话简直就是出自伏尔泰的手笔：

203

在某个时刻，这个世界曾有过一位亚历山大、一位恺撒、一位阿里斯蒂底斯［Aristides］、一位加图［Cato］，或有过这样一些时代，亚述人的帝国曾为巴比伦人铺平了道路，后来又被米提亚人和波斯人的帝国取代，而它们后来又屈从于马其顿人的统治，马其顿人接下来又被罗马人征服，可是，我们知不知道这些都无关紧要。然而，我们应该知道这些帝国是怎样建立的？它们经历了哪些阶段，采用了哪些手段，才登上了给它们带来永恒荣耀和真正幸福的伟大巅峰？我们还要知道，到底又是哪些原因导致了它们的衰败和解体？知道这些对我们最为重要。[7]

对罗兰来说，解决这些问题的办法要相对简单一些——整个世界历史的发展最终不过是证明了上帝对人类的期待。例如，要不是因为出现了罗马帝国，基督教也不可能在欧洲得到如此全面、迅速的传播。[8] 这些看法算不上新颖——早期基督徒本身就表达过这个想法，而且1681年，博絮埃［Bossuet］在其《论包罗万象史》［*Discours sur l'histoire universelle*］[9] 中又重申了这一观点的权威性——但是，罗兰对艺术和科学的关注的确前所未有，数年后，伏尔泰开始以一种更精微的形式对这些问题进行研究，这肯定受到了罗兰的启发。

罗兰是“题铭与美文学院”的成员，对此他深以为荣[10]，尽管他不是一个古物学家。不过可以肯定的是，他是最早以开放的、毫无保留的态度强调“纪念章知识对历史研究不可或缺”的历史学家之一。他说：“人们不能仅仅通过书本来了解历史，它们并不总是讲述事情的全貌或真相。我们必须求助于能够证明历史的实物，任何恶意和无知都无法损害或改变它们，这就是被我们称作纪念章的历史证物。”[11] 罗兰本人并没有具体运用过这种方法，但他强调说，在讨论亚历山大大帝逝世后建立的埃及王国和叙利亚王国时，他在很大程度上仰仗了近期让·富瓦·瓦扬［Jean Foy Vaillant］的钱币研究。[12] 此外，在描写古代埃及时，他既引用了希腊、罗马人的游记，也引用了同时代人的旅行报告[13]，对埃及金字塔和其他一些古迹做了热情洋溢的描述。不过，他最伟大的见解还是体现在《古代史》最后一部分，这些章节倾力论述

了农业、商业、建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌、哲学等内容。连罗兰本人都对自己的大胆见解感到惊异："对艺术和科学的研究使我（的论述）远远超乎了我的想象。"[14] 在这些章节的英文译本——按章节分册印行，并配有罗兰从蒙福孔的著作和其他材料中专门复制的插图[15]——问世后，人们才认识到其工作的价值。令人吃惊的是，到了1901年在伦敦的一份刊物上，（该书）有关古希腊绘画的那部分内容又出现了一个新版本，目的却是为了宣传一批刚刚从法雍［Fayoum］出土的由威尼斯商人泰奥多尔·格拉夫［Theodor Graf］收藏的肖像！[16] 不过，这种"用处"恰恰也让我们看到了罗兰的局限性。实际上，他所做的不过是摘录从古人那里所能发现的讨论艺术的文字材料，然后再添上一些道德化的循规蹈矩的评论而已，就连直抒胸臆的时候也是如此。[17] 他暗示说只有一次是亲眼看了东西——一些描绘波斯波利斯［Persepolis］废墟的素描和版画，但他对这些东西又不以为然。[18] 他基本上对艺术没兴趣（或对与之相关的东西不了解），在引用普林尼论"拉奥孔父子像"的言论之后，他曾评论说："如果这件作品真的与维吉尔所做的精彩描述相符或相近的话，那它倒算是一件值得称赞的佳作。"[19] 这段话就暴露了他的问题，他从未提到的一个事实，是人们心目中的这件雕像的原作正是教皇在罗马的藏品中最受仰慕、被复制得最多的作品之一。

204

罗兰并不是一个用视觉材料思考往昔的人，也不像伏尔泰那样一心要用艺术品的质量来衡量某个早期社会的价值。他谈论了伯里克利对雅典城所做的美化，但他强烈反对"浪费钱财"，这么多钱应该派一个更好的用场。[20]但不管怎么讲，他那部很有影响力的论古代世界的史学著作的确在建筑、雕塑和绘画上倾注了很多心血，这种做法前所未有，也为后世作者以更加会心的方式研究这些问题开辟了道路。

另一位比伏尔泰还要早的历史学家是圣彼埃尔神父［the Abbé de Saint-Pierre］，他的著作解释了伏尔泰把艺术用作历史材料的想法，这个人（与伏尔泰）极其不同。从17世纪末开始，圣彼埃尔就在孜孜不倦地为其《政治编年史》［*Annales Politiques*］积累材料，这部书的初稿完成于1730年。后来，此

书又得到扩充，并在他去世之后于1757年最终得以出版。[21]早在1738年，伏尔泰（当时他已持续多年撰写那本杰作《路易十四时代》[22]）就曾试图获取圣彼埃尔《编年史》手稿，我们现在还不清楚他有没有得到，但后来却有人谴责说，伏尔泰是从这部书获得灵感并为自己的书定调——伏尔泰当然竭力否认这种指责。[23]

事实上，这两部书大相径庭。圣彼埃尔的《编年史》起于1658年（他出生那一年），止于1739年，文字枯燥平淡，书中经常对路易十四充满敌意，说他最多不过是"强权者路易"［Louis le Puissant］或"可怕的路易"［Louis le Redoutable］，但显然不是"伟大的路易"［Louis le Grand］，因为"仅仅拥有强权还称不上伟人"。[24]另一方面，虽然《编年史》采用的是年复一年机械排列的叙述模式，但圣比埃尔却认识到，历史不应该仅仅由战争、皇族的出生、和约的签订等事件构成。他用大量篇幅讨论了贸易、教育、国内经济与时尚（比如，他告诉我们宫廷纸牌游戏开始于1648年）；在研究这些问题时，其立场是高尚的，可有时又颇为狭隘，因为他"只想经世致用，不想取笑逗乐［être agréable］"[25]。他还批评了学校教育，因为我们迫切需要的是"算术和实用几何……而不是以书写希腊韵文为消遣"[26]。他正是从这个角度看艺术。他写道，柯尔贝并不满足于增强法国经济实力：

205

> 他看到，借助于学院，意大利人让自己在绘画和雕塑方面变得完美；在学院里，初学者可以快速取得进步，并从最杰出大师的教诲中获益。这让他下决心在巴黎建立一座类似的学院，并在老卢浮宫把它建起来了。
>
> 绘画、雕塑、音乐、诗歌、剧院和建筑能展示一个国家现有的财富。但不足以证明这个国家的福祉能增高继长、历久永存……意大利在艺术上曾臻于高度完美的境地，而现状又如何呢？他们是些乞丐，一事无成，四体不勤，群居无聊，时间都花在了平庸琐事上。罗马人曾那么值得敬仰，而他们可怜的后辈，却因为政府无能而变得可怜巴巴，一步

步沦落到今天这副样子……[27]

伏尔泰在《路易十四时代》较后的几个版本中回应了这个问题，他说："这些观察既荒谬又粗糙（grossières），其写法也俗不可耐。当意大利人在艺术上取得最伟大的成就时，那正是美第奇统治的时代，也是威尼斯在所有共和国中最好战、最富庶的时代。在这样一个时代，意大利出现了战争伟人和艺术大师，他们在每一个领域都光芒四射。同样，在路易十四统治时期，[法国]万物欣欣向荣，艺术也达到了高峰……"[28]

伏尔泰强调了视觉艺术的重要意义，但是在历史研究过程中，其实际处理手法却表明，他对这个问题仅仅具有理论上的兴趣。他对绘画和雕塑并没有真切感受，和文学、科学相比，它们在伏尔泰评古论今时只扮演了一个微不足道的角色，他对艺术的依赖少之又少，而且很间接。显然，他对凯吕斯那一路古物研究不屑一顾，这可以从他写给德尼夫人[Mme Denis]的一封信中得到印证。在这封信中，他提到了在位于克利夫斯[Cleves]的拿骚的摩利士[Maurice of Nassau]墓附近看到的"所有那些可以追溯到罗马帝国衰落时期的残破漫漶（vilains）的浮雕"[29]。实际上，凯吕斯之所以坚持强调埃及在希腊艺术形成过程中起到了作用，恰恰是因为他受伏尔泰1742年发表的一番煽动性（也是孤陋寡闻）的嘲弄之词的刺激——伏尔泰说："古埃及艺术之美被吹过头了。它留下来的只是一堆堆形貌不全的东西。古埃及最精美的雕像与今天大多数二流匠人所能制造的东西都无法媲美。希腊人不得不教埃及人制作雕像，埃及能找到的唯一的好作品是希腊人做的。"[30]

伏尔泰向我们暗示了为什么他认为视觉艺术很少能为历史学家提供证据。关于文明为什么会诞生和毁灭等问题，他展开了有趣的讨论，并做了以下区分：文化的某些方面在到达巅峰后会逐渐"衰竭"，而另外方面则会长久延续，第一种类型，他指的是文学，第二种类型，他指的是绘画。他宣称，再也没有人能够处理《安德罗玛克》[*Andromaque*]或《伪君子》[*Tartuffe*]这样的题材了，因为拉辛[Racine]和莫里哀[Molière]已为它们定了型。 206

但是，尽管有拉斐尔，艺术家们还在不停地画《圣家族》[*Holy Family*]。出于这一原因他暗示说，就文明状态而言，视觉艺术所能告诉我们的比文学要少。[31] 以今天的眼光来看，令人好奇的是，他竟然没能从一幅16世纪和一幅18世纪《圣家族》绘画的风格差异中得出什么结论，尽管蒙福孔已经显示了从那些久远世纪（的作品）中得出结论的可能性——但伏尔泰只用了不过一两行文字概括他的成就，这纯粹是礼节性的恝置。[32]

在《路易十四时代》中，伏尔泰确实用了一些篇幅描述视觉艺术——在这方面，该书显然超过了以往任何一部通史著作——不过在他这本书中，艺术与科学都没有融入主要内容，而且也没有像他希望的那样构成此书的高潮。[33] 他只是偶尔提到一些为了庆祝胜利而设计的纪念章、凯旋门和雕像，但又说不想在那些主要讨论政治、军事和宗教史的章节中研究艺术问题，而只想在书的结尾部分思考这些问题。[34] 全书他只有一次在纪念碑图像中寻找具体的历史证据。其结论支支吾吾，但是，就历史学家对视觉艺术的研究而言，他在处理造型艺术材料时所表现出来的想象力却意义非凡。他说，有人曾指责路易十四傲慢自大、令人无法容忍，其原因是在马丁·德雅尔丹 [Martin Desjardins]（图133、图134）为他建造的用来装饰“胜利广场”[Place des Victoires] 的纪念像基座上，四周出现了被铁链束缚的奴隶（图135）。[35] 但我们知道，这尊雕像并非由国王定做，那奢华、宏大的风格与其说是为了纪念国王，还不如说是为了让那位赞助人拉弗伊拉德元帅 [maréchal de la Feuillade] 的脸上增光。再者，那些奴隶象征的是种种被摧毁的恶习，而非被征服的国家，说到底，它们表现的不过是在其他任何一尊雕像上都可以看到的陈腐俗套，就像利沃诺 [Livorno] 那尊费尔迪南多·德·美第奇 [Ferdinando de'Medici] 纪念像一样，“他可未曾奴役过任何民族”[36]。

总体上看，伏尔泰对艺术家和各种艺术品的讨论只不过是一种补充说明。他纂集这些材料时兴致很高，却一点也没有处理其他论题时所表现出的洞察力和机敏。至于他挑出来加以称颂的那一串名字是否前后一致，他好像也不太在乎。他给埃诺总管 [President Hénault] 写信说：“要是我能在巴



图133　巴黎，18世纪初胜利广场一瞥，有马丁·德雅尔丹制作的路易十四大理石雕像，铜版画



图134　德雅尔丹的路易十四雕像，铜版画，采自诺斯利，《地方风土志》，1702年



图135　德雅尔丹，被缚的青铜“奴隶”像，代表土耳其（现藏卢浮宫）。1790年，从位于胜利广场的路易十四大理石雕像基座上移走，旋即被毁

黎工作，这份名单可能会更充实、更详尽。我愿意给艺术留出更多位置——这是我的主要意图，但身处柏林，我又能怎么办？”埃诺回信抱怨说，这份名单遗漏了朱尔·阿杜安-曼萨［Jules Hardouin-Mansart］，这个人是荣军院［Invalides］、马里宫［Marly］和凡尔赛宫礼拜堂的建筑师，“除此之外，他还是我妻子和阿帕戎夫人［Madame Arpajon］的祖父”。伏尔泰复信时不紧不慢地说：“我刚好为您感兴趣的阿杜安-曼萨留了一个位置。”[37] 事实上，如果把这些补充性的章节砍掉，对伏尔泰的总体研究的结构也几乎没有什么影响。

在他几年后的那部《风俗论》中情况也大同小异。这部著作覆盖了几千年的历史，涉及许多不同类型的文化，艺术（尤其是美术）在其中只占了非常非常小的位置，且只是局限在脱离叙事主体的几个特殊章节里。伏尔泰显然说过，他曾遗失过一沓“研究艺术史问题”的文献[38]，他有30到40页涉及诗歌、戏剧、科学发明、音乐、哲学等问题的凌乱无序的稿子，直到他去世100年之后才发表出来[39]，很可能这就是他丢的那些东西。此书和视觉艺术相关的部分几乎都是在谈意大利艺术——伏尔泰所承认的唯一一项非意大利人的成就是凡·艾克发明的油画——他列出的一长串艺术家的名字（契马布埃、乔托、马萨乔、贝利尼、佩鲁吉诺、曼坦纳、莱奥纳尔多、米开朗琪罗、拉斐尔、提香、柯雷乔和多梅尼基诺［Domenichino］），显然都不是基于第一手视觉经验。事实上，他的注解很随意，人们并不总是能搞清楚他运用的（或误用的）到底是哪些材料，比如他说“皮萨内洛［Pisanello］也生于佛罗伦萨，用自己的雕像点缀了意大利”，这句话令人疑窦丛生，我们很难想象他是从哪儿看到了这句话。

虽然伏尔泰本人处理艺术的方式有很多缺陷，但是其著作对后世历史学家在探索这些问题时所采用的研究方法还是产生了至关重要的影响——这是一份至今仍然被倚重的遗产。数不胜数的以各种欧洲语言撰写的著作，在对政治、社会、宗教和军事史做了长篇大论后，总是要用以“艺术、文学和科学”为题的一章结尾，而这一切都来源于《路易十四时代》。尽管所有这些书（包括《路易十四时代》）都未真正实现伏尔泰撰写“人类精神历史”的抱

208

负，但可以肯定，在这部带有瑕疵的杰作问世之前，人们可能连想都不会去想这部分内容。

因此，就在《路易十四时代》出版数年后，休谟劝罗伯逊打消写美第奇时代的念头，理由是这位苏格兰历史学家对意大利艺术所知不详，这里休谟所指的并不是什么包罗万象的文化研究，而是那已备受欢迎的终章泛论。不过，有一部书倒是研究了美第奇家族，虽然它谈到的美第奇家族统治时期要比罗伯逊感兴趣的时间晚了很多，但仍算关心此类问题的一个较早例子。1775年，正在进行改革的托斯卡尼大公皮耶罗·利奥波德［Pietro Leopoldo］委托他的文学审查官和档案主管利古奇奥·加鲁兹［Riguccio Galluzzi］为他统治的地区撰写一部历史。[40] 皮耶罗·利奥波德是哈布斯堡-洛林［Habsburg-Lorraine］王朝的王子，但这部书集中研究的却是美第奇家族统治时期的佛罗伦萨，当时，这座城市的声望仍然与这个家族有着无法抹去的联系。在1781年问世的五卷本著作中，我们可以看出加鲁兹的学术特点，其材料像穆拉托里一样翔实丰赡，观点又与詹诺内一样，反对教皇体制［anti-papal］，但和两人不一样的地方是，他自始至终都非常关注艺术——美第奇家族正是以极大热情促进了艺术的发展，在科西莫一世于1539年被册封为大公之前和之后一贯如此。《托斯卡尼大公史》［*History of the Grand Duchy of Tuscany*］被分成了好几“本”，每一本的内容都按照非常相似（也非常循规蹈矩）的方式安排。有八九章内容是论述政治、外交和军事问题，在写到一个人物的简要传记时，如果需要，书中也会对某个特殊建筑或城市规划做一番简短讨论；接下来就是最后一章——和伏尔泰的做法如出一辙——讨论的都是艺术和科学问题。很难说加鲁兹对具体艺术品有什么感受，虽然许多作品他可能每天都看到——但他所信赖的显然是文字材料，而非个人观察，一如瓦萨里的著作；他也不想通过解释绘画和古迹来说明美第奇的统治或其臣民的生活。不管怎么讲，他那沉着的叙述（再加上他那部出色的《大公史》的权威性）还是给人留下这样一种印象：对于艺术的思考，现在已是不可或缺之事，即使是基本上以政治事件为核心的传统叙述模式也不例外。

209

二

在加鲁兹动手写《大公史》之前，在英国，威廉·罗斯科［William Roscoe］很可能已经在以完全不同的思路酝酿描写洛伦佐·德·美第奇的生平了，尽管直到1796年，其著作——配有从15世纪的纪念章、绘画，甚至木版画中取材的精致优雅的铜版插图——才得以出版。[41] 罗斯科讨厌那种主要关心政治问题的美第奇研究，认为它们乏味而又迂腐。他解释说："对我来讲，仅仅关注15世纪意大利的那些历史事件并不能让我的18世纪同胞产生太大兴趣；但我认为，在文学和艺术受到推崇与保护的任何一个国家，人们都会兴致勃勃地关注文学和艺术的发展。"[42]

罗斯科自己说，他的历史著作只是些"陈年往事，和当下发生的重要事件几乎没什么关系"[43]，不过，他还在世时就有人指出，他对洛伦佐的兴趣体现了某种形式的自我认同，他可能把洛伦佐看成了精神先驱。[44] 他本人也是银行家（但这是他那本传记出版之后的事，其父亲开酒馆，也经营菜园），是一位诗人，是许多作家、思想家、画家和雕刻家的朋友，也是一位重要的艺术和文学赞助人及收藏者。他于1753年生于利物浦，在伦敦做过短期国会议员，除此之外，大部分时间都生活在利物浦或利物浦附近，直至1831年去世。他很早就对意大利文学充满热情，但却放弃了去意大利旅行的机会，后来他说："普罗维登斯（上天）把我的命运安排在那个心爱的国家（意大利）以外。"[45] 但是他坚信，这对于搜集洛伦佐的传记材料不算什么大问题，因为他可以借助于一位密友——这个人叫威廉·克拉克［William Clarke］，曾在佛罗伦萨生活过一段时间——的帮助和研究，也可以从自己的图书馆里找到些材料。这样一种研究态度，再加上他只限于描写"一个遥远王国的遥远往事"，难免让人觉得其研究带有一种褊狭的、古物学家式的卖弄意味。但事实上，罗斯科却是一个胸怀博大的人，一直在不遗余力地同强制征兵［press-gang］和奴隶贸易[46]——利物浦的两项经济支柱做斗争，他是"利物浦的雅各宾党"[47]，对法国大革命表示了极大同情，在对法战争期间，这也使他招来

了许多怀疑和敌视。早在米什莱和布克哈特之前，他就已经把“15世纪结束和16世纪开端”那段时期视为历史的转折点，其部分原因就是这个时代的文化成就：

> 几乎所有让今日欧洲获益的伟大事件都可以追溯到那些年代。印刷术的发明，西方大陆的发现，与罗马教会的宗教分裂……纯艺术所达到的完美境界，批评和趣味的真正原则的最终引入，所有这些闪光点荟萃当世，它将永远引起人类的好奇之心和景仰之情。[48]

罗斯科并不想“为那些一直是文学热门话题的年代撰写全史”[49]，但他确实构想了一种全新的文化史，这种构想部分上是受伏尔泰观念的启发，他在脚注中也多次提到了伏尔泰的《风俗论》。在描写政治事件和人物传记中的事件时，他参考了大量文学、哲学和学术材料，在这一点上，他要比任何一位先于他（和许多后于他）的作者出色。他信奉一个（今天已被再次普遍接受的）流行观点，即洛伦佐的赞助行为主要是对文学复兴产生了至关重要、极为有益的导向作用。不过，他还是不时对具体的绘画、雕塑和建筑作品进行了评论，在书的结尾部分，他用一整章内容讨论了这些艺术，其中第一句话就是：“这是最适合学术和科学发展的年代，艺术也取得了与此相应的成就，正是通过这一点，人们从总体上把它和其他时代做了区分。”[50]

罗斯科的第九章研究的是“意大利艺术的进步”，囊括了从乔托到拉斐尔和青年米开朗琪罗这段历史，是当时英语世界对这一问题最为翔实的论述，实际上，如果把其他语言也算在内，包括意大利语——除了那些专门研究艺术的著作，如瓦萨里的《名人传》和出自同一写作传统的其他著作，以及路易吉·兰齐［Luigi Lanzi］刚刚出版的那本《意大利绘画史》［*Storia pittorica dell'Italia*］——那也同样如此。

罗斯科的研究所隐含的假设是，“正是在美第奇家族的保护下，尤其是

在洛伦佐的热心赞助和带动下，科学和纯正趣味［true taste］的王国才（在但丁、薄伽丘［Boccaccio］和彼特拉克辞世之后）得以重建”[51]，而且“美第奇家族的赞助和（绘画）艺术的开端几乎同步发生”[52]。

这倒不是一个新奇的观点。自从16世纪以来，美第奇家族的赞助力度已得到了普遍承认和反复称颂。对于一位学者来讲，某位历史人物令他倾倒，主要是因为这位人物是一位赞助人，令他热爱，然后再以这种热爱来推想他的其他作为，这还真是非同寻常。不过，在半个世纪之前的一本非常美观的书中，我们可以看到一个相同的先例——罗斯科没有提到这本书，在他那规模庞大的图书馆藏书拍卖目录中也没有这本书的影子[53]，因此罗斯科可能不知道这本书。1741年，就在美第奇家族濒临灭亡之际，朱塞佩（玛利亚）· 比安契尼［Giuseppe (Maria) Bianchini］向选帝侯帕拉丁［Elector Palatine］的妻子——美第奇家族的最后幸存者安娜·玛利亚·卢多维卡［Anna Maria Ludovica］敬献了一大册题为《托斯卡尼大公》［*Dei Granduchi di Toscana*］的著作。购买这卷著作的人希望看到的无非是过去200多年以来在欧洲随处可见的献给统治王朝的大同小异的标准赞词：高贵的祖先世系、军事实力、对真正宗教的虔诚信仰、令人艳羡的婚姻、从皇帝那里得到的荣誉等，他们看到的也的确是一卷配有精美插图的圣人传［hagiography］，但是，这些内容却和一篇篇论佛罗伦萨文化史的短文糅在了一起，其写作风格也令人吃惊。比安契尼彻底颠覆了以往惯例，他解释说，自己的意图是把这个家族对艺术和文学的赞助行为放在首位进行研究：“我决定，只在每篇论文的结尾部分提一下他们的其他事迹，以便让人们对他们在其他方面的价值也稍微留下点印象。”[54]

正如此书标题所示，比安契尼（正如他之后的加鲁兹一样）关心的基本上是科西莫一世于1537年获封之后的时代，不过他一开始还是用几页文字叙述了科西莫的祖先，其中包括洛伦佐，整个世界都在赞美他，说“他是文学和所有纯艺术的第一位赞助人和保护者”。他提到了洛伦佐资助的许多具体文学家的名字，但谈到艺术时，他只是泛泛谈了谈洛伦佐赞助建造的许多别

墅、宫殿和教堂，提到名字的艺术家只有一位：米开朗琪罗。

在1741年，对米开朗琪罗之前任何一位佛罗伦萨艺术家表示关注或许会显得非常怪异，不过到了1790年，当罗斯科专心研究洛伦佐时，这种情况已发生了决定性的变化。稍稍回顾一下他有可能用到的材料，会有助于明确他到底取得了何种成就。

这种变化在佛罗伦萨自身或许会得到最生动的体现。1765年，利奥波德大公执掌佛罗伦萨政府，在他的影响下，乌菲齐美术馆做了重大调整。[55] 在诸多新举措中，有件事很值得一提：此前，很多14、15世纪绘画一直被分散四处，现在它们又重新成了大公的藏品。其中绝大多数都被陈列在“第四珍品室”[the “Fourth Cabinet”]，早在1764年时，吉本就怀着极大兴趣观看了“自绘画复兴以来一系列古代大师的作品”[une suite de tableaux des plus anciens maîtres depuis la renaissance de la peinture]，其中有两幅是安杰利科修士[Fra Angelico] 的。展出的绘画作品包括乌切洛的《圣罗马诺之战》[*Rout of San Romano*]，安杰利科修士的利奈欧利祭坛画 [Linaiuoli altarpiece]，波提切利两幅以犹滴为题的小画，以及菲利波·利皮 [Filippo Lippi] 的《圣奥古斯丁》[*St Augustine*]。[56] 几年之后，这间珍品室的藏品得到了迅速扩充，观众可以看到一大批基督教早期、中世纪和文艺复兴时期艺术家的精品。[57] 美术馆里，还有米诺·达·菲耶索莱 [Mino da Fiesole]、多纳泰罗 [Donatello] 及其同代人创作的雕塑。

罗斯科未曾去过佛罗伦萨，而他的合作者威廉·克拉克也没有观看绘画的爱好，或受到这方面的训练。不过，1782年，伟大的古物学家（后来又变成了艺术史家）路易吉·兰齐出版了一份关于乌菲齐美术馆的报告，其中就包括一篇对“第四珍品室”的报告。[58] 要是罗斯科读了其中的文字，肯定会浮想联翩：　212

如果我们怀着极大兴趣，从普林尼那里读到了希腊人在绘画上的进步，以及那些绘画大师的名字——他们代代相赓，用新发现充实绘画，

> 或者，如果我们以极大兴趣从瓦萨里那儿发现了现代绘画大师们类似的历史，那么，艺术爱好者们看到——不是在某人撰写的历史，而是在一座真真切切的美术馆中——艺术所经历的一个个发展阶段，该会多么兴奋啊？不是文字描述的历史，而是真正勾描和涂绘的东西；不是受累于他人的观点，而是用自己的双眼去认识这一切。在此，我指的不是此类博物馆能给（外交）文献专家，给研究中世纪宗教或世俗生活的历史学家，或者能给研究托斯卡纳语言的学者带来什么启迪——我要说的是，罗马赫库兰尼姆古城的绘画对古代史学者有多重要，这些图画对他们就有多重要。

不过，兰齐并未真正描述过任何一幅相关绘画作品，于是罗斯科（不久之后，为了给艺术史配制插图，他开始建立自己的早期意大利绘画收藏[59]）只能依赖或“受累于”其他一些人的描述——其中最重要的是瓦萨里。不过，他也可以向一些更直观的材料寻求指引。

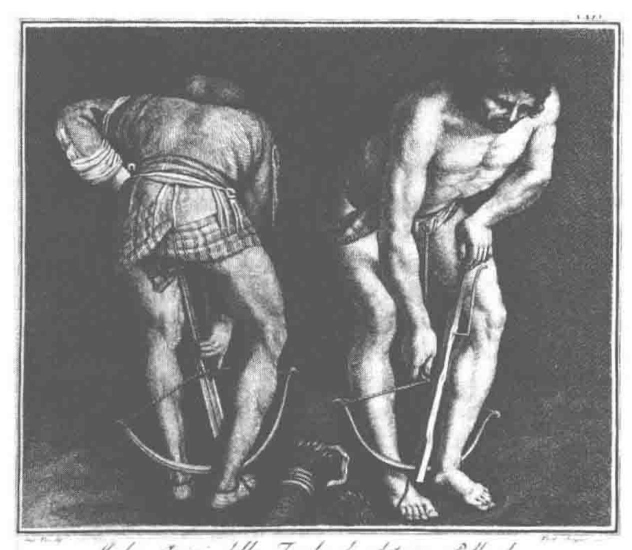
自1779至1780年他定居伦敦那一刻起，瑞士画家约翰·海因里希·菲斯利（富泽利）[Johann Heinrich Füssli (Fuseli)] 就成了罗斯科的门客和密友，1792年，当他主动提出要为其赞助人“设计一件作品，表现行刺——或其他任何一幕你选定的场景”时[60]，他其实很可能希望受到委任，能为《洛伦佐》一书制作插图。如果真是这样，那他肯定要失望了[61]，因为那本书中的铜版画不过是些肖像、手稿、纪念章，以及其他一些假定属于所讨论时代的物品——尽管，在其续篇《利奥十世的生平及教皇生涯》[*The Life and Pontificate of Leo the Tenth*] 中，罗斯科委托订制了此类“可信的图像”（不过，富泽利却时常对其真实性表示怀疑），而且，他还从通俗读物插图画家约翰·瑟斯顿 [John Thurston] 那儿订制了一套相当俗气的历史人物小插图。不过，富泽利在其他方面对他还是能够有所帮助。

罗斯科一直担心他论艺术进步的那一章会显得“平淡无奇，不够充分”[62]，在书出版之前，他让其门客（富泽利）校对这部分内容[63]，数年之

后，他那本《利奥十世》也是如此，正如他强调的那样："我们不可能完全意见一致；你会像艺术家那样写作——而我却是个历史学家。"[64]这部著作涉及了一个较晚的时代，富泽利提了很多校订和修改意见。[65]这位聪明、有条不紊的富泽利曾在意大利生活了八年（其间曾两次短暂参观佛罗伦萨），因此，在论及文艺复兴艺术的兴起时，请他来提些意见，这完全合情合理，也会对此书产生重要影响。尽管当时有很多英国艺术家和欧洲大陆学者，正在重新认识那些活跃在文艺复兴盛期黄金时代之前的意大利画家的价值与趣味，但富泽利完全置若罔闻。他几乎没对罗斯科的文本做什么改动，对于在专论15世纪艺术的那些文字中出现的随意而又空泛的感受，他当时若是给出任何建议，那只可能是劝阻，而非鼓励。此书问世之后，富泽利为它写了一篇热情洋溢的书评[66]（显然——不用说——这份书评并未能让作者完全满意[67]），他把某些罗斯科最不屑一顾的评论挑出来，特意大加赞美。例如，对于瓦萨里曾予以盛赞的波拉尤奥洛［Pollaiuolo］的《圣塞巴斯蒂安的殉难》［*Martyrdom of St Sebastian*］（图137），罗斯科写道："就所有伟大和高尚的事物而言，艺术还只是个陌生客；连波拉尤奥洛那幅名画，所表现的也不过是一群半裸的、恶俗的无赖，正在向可怜的同类放箭，而受害者，要是和谋杀他的人换个位置，那他也是同一副德行，自己也会变成杀人犯。"[68]对于这段话，富泽利（其著作很难说是以克制著称）加了一段自己的注解："要是没有正确表现这样一个场面，那这完全是艺术家的罪过。假如你只看到那滴血的箭镞、溅满脑浆的石头、割剥人皮的刀子，那么，可恶的并不是绘画题材，而是那位艺术家。"[69]

213

非常巧，就在罗斯科的《洛伦佐的生平》将近完成之际，有一套以书籍形式印刷的大尺寸铜版画集出版了（图136），通过这套铜版画集，罗斯科知道了波拉尤奥洛这件作品——以及其他一些他选出来加以讨论的画作——的基本外貌。这套书是《伊特鲁里亚绘画》［*L'Etruria Pittrice*］[70]（富泽利对此书非常失望，而且失望得很有道理[71]），它有两卷，分别于1791和1795年出版，每卷有60幅插图，包含了从11到18世纪的佛罗伦萨绘画。事实上，这



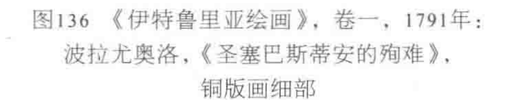


图136 《伊特鲁里亚绘画》，卷一，1791年：波拉尤奥洛，《圣塞巴斯蒂安的殉难》，铜版画细部

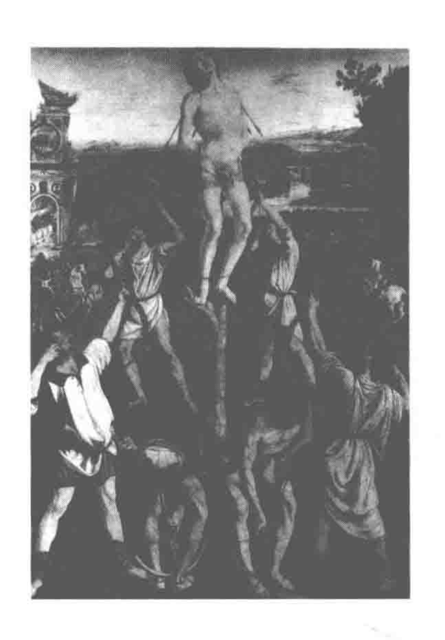


图137 安东尼奥和皮耶罗·德·波拉尤奥洛（传），《圣塞巴斯蒂安的殉难》（伦敦，国立美术馆）

214 是第一部讨论本民族某个绘画学派的插图本书籍。[72]挑选这些绘画并撰写说明的人是马可·拉斯特里［Marco Lastri］，一位多产、视野开阔的佛罗伦萨历史观察家。他曾参与过乌菲齐美术馆的重组（我们还不太清楚他的参与方式[73]），不过，他那部选集所使用的材料却是多种多样，还包括私人收藏。看来，正是拉斯特里的插图——而且，仅凭插图，再加上从文字描述中得来的信息——让罗斯科了解了那些他认为主要由于美第奇家族的赞助才得以发展的纯艺术。正是对《伊特鲁里亚绘画》（有时候，此书会让罗斯科对佛罗伦萨绘画产生非常古怪的见解）的仰赖，让他和本章所讨论的很多其他历史学家拉开了距离，其中包括伏尔泰，因为后者仅仅把有没有著名艺术家而非其艺术成就的实质，视为衡量一个文明的标准。不论是用现代艺术研究的专业眼光，还是用同时代人的标准来衡量，他的著作都存在着技术缺陷，而且在观念上也颇具冒险性，不过，罗斯科却把文化史和老一套的纪传性、政治性叙

事模式融为了一体，在这方面，他超越了此前所有的历史学家。

罗斯科极力强调，他眼中的洛伦佐既是一位政治家，也是一位赞助人。但着眼点却把洛伦佐看成一位（文学而非艺术）赞助人，这自然也影响了他对作为政治家的洛伦佐的论述。这本书在整个欧洲大受欢迎——人们会随时拿他与罗伯逊和吉本做比较[74]——不过，也有人觉得这种研究令人无法接受。洛伦佐的赞助行为的确值得赞美，所有人都同意这一点，但这不过是他那些不太值得赞美的行为的附属物，而非（像罗斯科所想的那样）他生命中的主线。

罗斯科最顽固的对手西蒙德·德·西斯蒙迪［Simonde de Sismondi］就持这样一种反应，有人指责洛伦佐说："他靠血腥杀戮确立了个人的权威。"［il soutint par des exécutions sanglantes un pouvoir égoïste］[75] 罗斯科曾情绪激动地替洛伦佐辩解，西斯蒙迪在面对罗斯科时不知道是该嘲笑还是应该气愤（他最终还是决定加以嘲笑）。西斯蒙迪是瑞士清教徒（其家族为意大利血统），经常在意大利、法国和英国旅行，有时也是政治避难，因为他是个直言不讳的严格的自由主义者。其杰作《中世纪意大利共和国史》［*Histoire des Républiques Italiennes du Moyen Âge*］共16卷，出版于1807至1818年间，不过在《洛伦佐·德·美第奇的生平》出版的同时，他就已经在构思此书了。[76] 这部书的目的是为欧洲自由主义史张目，而且部分也是基于这样一种前提，即意大利持续不断的不幸的根源，恰恰在于美第奇家族这样的专制暴政一手造成了地方公治政府的解体。罗斯科和西斯蒙迪的政治观点非常接近，但对于这个家族所扮演的历史角色，他们的看法却截然不同，这可真具有讽刺性。西斯蒙迪（多少有点不情愿地）承认了洛伦佐对文学的贡献，他本人也对文学极感兴趣，也——泛泛地——承认了洛伦佐对艺术的贡献；对这些艺术，西斯蒙迪倒并没有太多感受：1805年，当他和斯达尔夫人及A.-W. 施莱格尔［August-Wilhelm Schlegel］一起去意大利旅行时，他就说后者是"我们这群人中的物质主义者，只有他才会把精力倾注到外部事物中；绘画、雕塑、古建筑残件总能令他痴迷，偶尔从中抽身满脑子也都是这种热情"[77]。

215

不管怎么讲，西斯蒙迪可能比他之前的任何一位历史学家都清楚，考察一个国家的艺术和手工艺品，就像考察这个国家的自然地形一样，会对理解其历史产生极大启发。有时候（但不常见）——为了总结某些特定时期意大利文化的整体面貌，他也会从政治和军事叙事中抽身出来，直接运用自己的直观视觉经验，这和罗斯科费尽心机搜罗的有关艺术的第二手材料形成了鲜明对比。其中有些话值得我们大段引用，从在世时起，西斯蒙迪就被视为一个有点枯燥的“哲人型”历史学家，但这段话却揭示出——甚至连他自己也没有料到——历史写作在19世纪初所发生的变化，在下面几章，我们还要对这种变化进行更细致的讨论。

15世纪，意大利到处都是古迹，可以看出，正是怀着对美的精微感受，那些著名的雕刻家、画家、建筑师挥动手中的斧凿、画笔或三角板；不仅如此，作为一个整体，这些古迹再次让我们看到了一个对自己的强大充满自信、对未来充满信心、对往昔功业充满自豪的民族。她的庙宇比希腊最最著名的神庙更坚固；她的市民的宫殿超过了罗马帝王的；城墙也远比罗马帝王的更庞大厚重。她的屋宇简洁单纯，给人一种有力、悠闲、舒适之感。今天，当我们在这些意大利城市中穿梭漫步，你会发现它们已荒芜近半，完全没有了昔日的繁华富庶。如果你走进那些庙宇，你会发现，即使在最庄严的纪念仪式中，群众都凑不起来；如果你参观一座宫殿，你会看到其主人仅仅占用了十分之一的房间；你还会看到，在那优雅绝伦的门窗上都是些破破烂烂的玻璃；荒草在城墙脚下滋长，巨大的宅邸沉寂无声。一眼望去，城中的居民生活贫困，步履蹒跚，在大街小巷游荡，满脸茫然，光乞丐好像就占了人口的一半。这时候，你会觉得过去那些城市，其建造者和你今天看到的这群人截然不同。它们是生活的产物，但却后继无人；它们原本属于繁荣富庶，但随后却陷于穷困匮乏。它们是一个伟大民族的作品，现在，这个伟大的民族再也找不到了。

有时候，国王的奢华举止也会缔造出一座宏伟的都城——尽管在他的统治下，整个国家货财不充、人民蒙昧，并不想靠榨取生活必需品来铺张那些不会带来任何补偿的排场。面对巴黎、柏林、彼得堡的宫殿，你看到的是路易十四而非法国，是腓特烈大帝而非普鲁士，是彼得大帝或叶卡捷琳娜女皇，而非俄国。事实上，就在这些宫殿大兴土木之际，那些偏远省份却因为首都的奢靡而更加荒凉凋敝。但意大利建筑的宏伟和优雅却是自然生成的，不管在乡村还是在城镇，我们都会找到相同特点；不论在哪儿你都会发现，它在各个方面的水准都要优于其现在主人的条件，在今天被视为非常富裕的国家中，如果拿同时代同一社会阶层的住所相比，你也会觉得那些建筑更宽敞，也更舒适，你甚至会觉得，如果把坐落在涅沃莱河谷［Val-de-Nievole］山地缓坡上的乌赞诺［Uzzano］、布吉亚诺［Buggiano］或蒙特卡蒂尼［Montecatini］这样不知名的小镇整体移到法国最古老的城市中，如特鲁亚［Troyes］、申斯［Sens］或布尔日［Bourges］的市中心，那它们也许就是修建得最好的街区，它们的庙宇完全可以点缀那些最伟大的城市。即使你冒险远离交通干道、商贸中心和人烟辐辏之地，在亚平宁山谷中穿行，你也会发现像庞蒂托［Pontito］、拉夏帕［La Schiappa］或韦拉诺［Vellano］这样一些小村庄，在这儿，从15世纪以后就没有盖过新房子，老房子也从来没修过，它们仅由石头和混凝土砌成，有几层楼高，却体现了优雅的建筑比例。

216

> 所以，几乎整个意大利——它的农业，它的道路，人们用双手在大地上建立的景观，其城镇和乡村建筑——都保留了证据，记录了昔日各个阶层所共享的繁荣与富庶，也记录了精神上的活力，以及充满热情的活动，这是整体幸福的产物，又反过来促成了这种幸福。虽然有一些剧变，我们也做过描述，但这种繁荣直到15世纪末仍然存在。剩下需要注意的是，日后出现了一系列灾难，把意大利引向毁灭，并带来了一系列枷锁，导致民族精神的沉沦。所以在战争结束之后，甚至半个世纪以来，此起彼伏的所有灾难已经平息，大地复归平静，在为其他欧洲国家所妒

忌的永久和平再次降临时，要想重返意大利往日的幸福，恐怕也只能是梦幻泡影了。[78]

在这些论述中，西斯蒙迪已远远超越了强烈的怀旧之情——自从彼特拉克对罗马废墟陷入沉思之后，这种情绪就一直在历史学家的心头萦绕。他运用了具体视觉材料，希望能重现一个已经消失的社会的经济和制度的真相。就唤醒历史而言，古迹很少像现在这样扮演了一个如此缜密、如此具有说服力的角色。

第八章　作为社会表征的艺术

一

在18世纪末19世纪初，一些不同信仰、不同国籍的历史学家、理论家和哲学家经常会说：视觉艺术的发展和音乐、文学一样，均与它们所处的社会或之前的社会的政治、社会环境紧密相关，而且这种关系要远比人们所普遍认识到的更密切。确实，人们总是说这种关系是如此有机和不可分割，因此在19世纪40年代，如果还有谁断言，说艺术在任何时候都可以反映一个国家的真实面貌，说它远比那些较为常见的、为历史学家所习用的标准，如军事或经济上的胜败荣衰更真实可信——那这肯定已是老生常谈。对导致这一观念的确切思想过程我们很难加以追溯，但可以肯定，甚至在古典时代[antiquity]，某些观察者就已经认识到艺术可以提供一种有价值的信息——这种信息不仅如希罗多德所言，关系到以往发生的具体事件，而且还关系到与信仰、社会风俗有关的一些更为广泛的问题。在柏拉图的《法律篇》[*Laws*]中，有位交谈者提到，在埃及没有一位画家或艺术家会获准进行创造，或者把传统程式丢到一边，再发明出一个新程式：“直到今天，无论是艺术还是音乐都不允许有任何改变，他们的艺术品都是按照同一模式，一个一万年前就已存在的模式画出来或者翻制出来——句句属实、毫不夸张——他们的古代

绘画和雕塑一点都不比今天好，也不比今天差，而是完全使用同一种技巧制作。”从这种风格和品质的统一性中，我们可以推断出一个结论：埃及人在数千年前就已认识到，他们的年轻公民应该在永恒不变的道德标准下成长。[1] 在文艺复兴和路易十四统治时期，大多有教养的人也有同样的推论，他们认为，哥特式建筑中那明显的“不规则性”“不统一性”，真实而醒目地反映了中世纪普遍存在的“野蛮”和“无知”。[2] 在18世纪20年代，维科开始以新的想象力和真知灼见讨论了由此类内在联系所引发的问题，然而，维科（直到很晚以后，他的思想才引起人们的兴趣）对视觉艺术并不感兴趣，虽然当时人们为它们赋予了新的意义，将其视作判断不同文明阶段的标准，但维科在这事上只起了间接的作用。

218

确实，大多数有关这类问题的讨论都是就“艺术与科学”[the arts and sciences] 泛泛而论，但到了18世纪中叶，开始有少数几位古物学家——把某个特定民族或时代的绘画、雕刻和建筑与其生活中的更多方面——进行了类比，虽然是尝试，却令人耳目一新。乔治·特恩布尔 [George Turnbull] 在他1740年出版的《论古代绘画》[*Treatise on Ancient Painting*] 中写道：“从一个民族的艺术状态中可以推知其普遍性格或民族性格，反过来讲，从任何一个民族那司空见惯的气质禀性 [Temper and Humour] 中，也可以想见其艺术状态，就像该民族的其他征兆，如一个政府的法律、语言、礼俗等会体现该民族一样。”[3] 在随后20年中我们看到，凯吕斯也经常用一些精到的例子（而不是虽然富有想象力却未深究过的建议）来说明与此相似的观点。几乎就在同一时期，那位影响力无与伦比的人物伏尔泰正在为一种新兴的历史学奠定基础，这种历史学，主旨是利用人类文化对历史展开研究。不过对伏尔泰而言，正如大多数希望抬高这种“哲学化”的历史，以让它远远超出“古物学”层次的思想家一样，真正重要的其实是那些伟大的作家和艺术家，而不是他们取得了何种成就。最终，促使一种——将以艺术阐释为基础的——历史研究方法得以向前发展的最重要（虽然并不直接）动力，竟然来自一位意想不到的人物：温克尔曼。

《古代艺术史》[*History of the Art of Antiquity*] 出版于1764年，在这本书中，温克尔曼对一直用来解释艺术衰落的种种理论并不太感兴趣，例如，他几乎从未提及基督教的影响，而且只在书的末尾才提起蛮族的野蛮破坏行为。总之，他更关心的是一个极少被人注意的问题，即促使希腊艺术蓬勃兴起的环境因素，比如说，对肉体之美和精神活力大有裨益的温暖宜人的气候。但他最终还是要解决一个问题：艺术是在什么时候、为什么衰落的？在处理这一问题的过程中，他认为最为重要的原因是一个政治因素——自由，有了自由，艺术就繁荣；受到压制，艺术则衰落。

这种观点本身并不新奇，早在18世纪初，夏夫兹伯里勋爵 [Lord Shaftesbury] 就曾用一些篇幅讨论过这个问题，而温克尔曼潜心研读过他的著作。夏夫兹伯里写道：

> 在艺术的繁荣和自由的衰落之间，罗马注定缺少一个中间阶段，或一个独立时段。一旦这个民族开始丢弃鄙陋粗蛮的风习，从希腊人那里学到了用正确的典范去塑造他们的英雄、演说家和诗人，那么，随着他们对整个世界之自由的觊觎，他们也恰恰丧失了自己的自由，伴随他们的自由一起丧失的，不仅仅是雄辩的力量，甚至连其自身风格和语言也都荡然无存。后来，在他们中出现的诗人不过是些矫饰的、畸形的植物。[4]

在承认"无意识中……对政权更迭，及自由与学术的盛衰陷入深思"之后，夏夫兹伯里接着说： 219

> 早在蛮族人给帝国留下印象之前，蛮性和哥特风格 [Gothicism] 就已侵入到艺术之中，对于少有的，甚至是奇迹般的几代贤明侯王来讲，如果想获得他们爱如至宝的艺术和科学，那么，他们能做的莫过于保护在他们那个时代就已濒危的古代遗物，那些在自由衰落之后，在窘境中

艰难幸存了一段时间的遗物。此后，再也没有一尊雕像、一枚纪念章、一座像样的建筑能够面世了。[5]

夏夫兹伯里乐观地断言，由于“我们正处在一个自由再度勃兴的时代”，随着和平的重返，艺术注定要在英国繁荣起来。这个观点在一群诗人中很流行，他们喜欢拿凡尔赛宫中花园那匠气十足的“专制”作风与英格兰风景园艺的自由风格做比较（同时也理所当然地忽略了荷兰花园那拘谨的风格）。但是，温克尔曼是第一位从理论上严肃运用这种一般印象的历史学家。唯有他能够对各种古代艺术品之间的风格差异做出清晰的分类，并构建出一个令人信服的编年框架，以包容艺术发展和衰落的各个阶段。他的成就得益于他对所有古代文献资料的批判性研究，也得益于他从“更接近我们时代”的艺术发展中所总结出的经验教训，在这些时期，艺术风格先是“冷漠而又枯燥”，然后由拉斐尔和米开朗琪罗达到了完美——继完美艺术而起的，首先是一段不良趣味，后来又是卡拉奇兄弟及其追随者们的“折中主义”［eclecticism］艺术；[6]当然，最重要的一点，温克尔曼的成就得益于他对古代幸存下来实物有着极为精细、极为精微的知识。

虽然有这样那样的错误（其中有许多很快被指了出来），温克尔曼还是比前辈人物更有分量，尽管有时候，他和先辈们所做的归纳一模一样（通常是建立在循环论证的基础上）——例如，埃及人那奢侈、怪异的艺术反映了埃及人激烈、暴躁的性格（这是他们所处的气候条件所致）；[7]伊特鲁里亚瓶画中的血腥冲突（同罗马瓶画中歌舞升平的场面相比较），表明了他们忧郁、消沉的天性；[8]他还认为，在早期希腊艺术中，“让他们的人物形象伟岸、庄严”的僵硬风格，与那个时代对“每一项轻微罪愆都处以极刑”的冷酷法律存在着相似之处。[9]

不过，温克尔曼就艺术和历史之间的关系所做的严肃研究，要远比这种简单的类比更为微妙、复杂（也更容易受到攻击）。从他经常提到的政治自由和艺术品质之间的必然联系中，我们可以看出这一点，这在他的书中关于

“从萌芽时代到亚历山大时代的希腊艺术史”那一部分表现得最为明显。“我们可以从思考希腊的外部环境开始”，他写道[10]：

> 因为这一切对艺术史有巨大的影响，如果说科学，或者干脆说智慧本身也受到了时代和各种重大事件的影响，那么艺术对它们的依赖就更大，它是靠富饶而非贫困维系，是人们的热情在激励它。由于这个原因，我会在这本艺术史中展现不断变化的、令希腊人如鱼得水的环境，尽管我仅仅在需要的时候，才会寥寥数笔一带而过。从这一点上我们将会看出，艺术的进步及其完美应首先归功于自由。

220

但是，就像温克尔曼的批评者很快指出的那样，他并没有始终如一地固守这个看法。[11] 很明显，是一种政治机会主义［political opportunism］左右了他的观点：“在（当时）罗马教权政府的统治下，人们似乎仍然感受着共和的自由，因此，政府有可能征集到一支由勇武战士组成的部队，像他们的祖先一样视死如归。”[12] 可是，他却不肯为同时代意大利艺术家说一句好话。对于亚历山大大帝的统治，（因为他极为景仰，所以）其态度也极为暧昧。普林尼和其他早期作家显然无须论定艺术和自由之间有什么关系，所以他们曾把这段时间视为绘画和雕塑发展的黄金时代。[13] 温克尔曼也是如此，但他却无法否认一点，正是马其顿的菲利普［Philip of Macedon］和他的儿子亚历山大结束了希腊各城邦小国的自由。因此，他只能接受普鲁塔克的观点：艺术之所以繁荣，完全因为亚历山大本人的慷慨赞助及其个人趣味，是他——或许是在一种多少有点低级的状态下——促进了和平，减少了内部争斗。[14] 在其他许多场合，温克尔曼又会忍不住热烈赞美在专制政府或异国统治下雕刻出来的作品。但他还是一次又一次套用自己所提出的那些僵化的、更不要说是迂腐的理论，认为最优秀的艺术只有在自由状态下才会繁荣。最著名的一个例子，是他对皮奥-克莱门蒂诺博物馆［Museo Pio-Clementino］《观景殿的躯

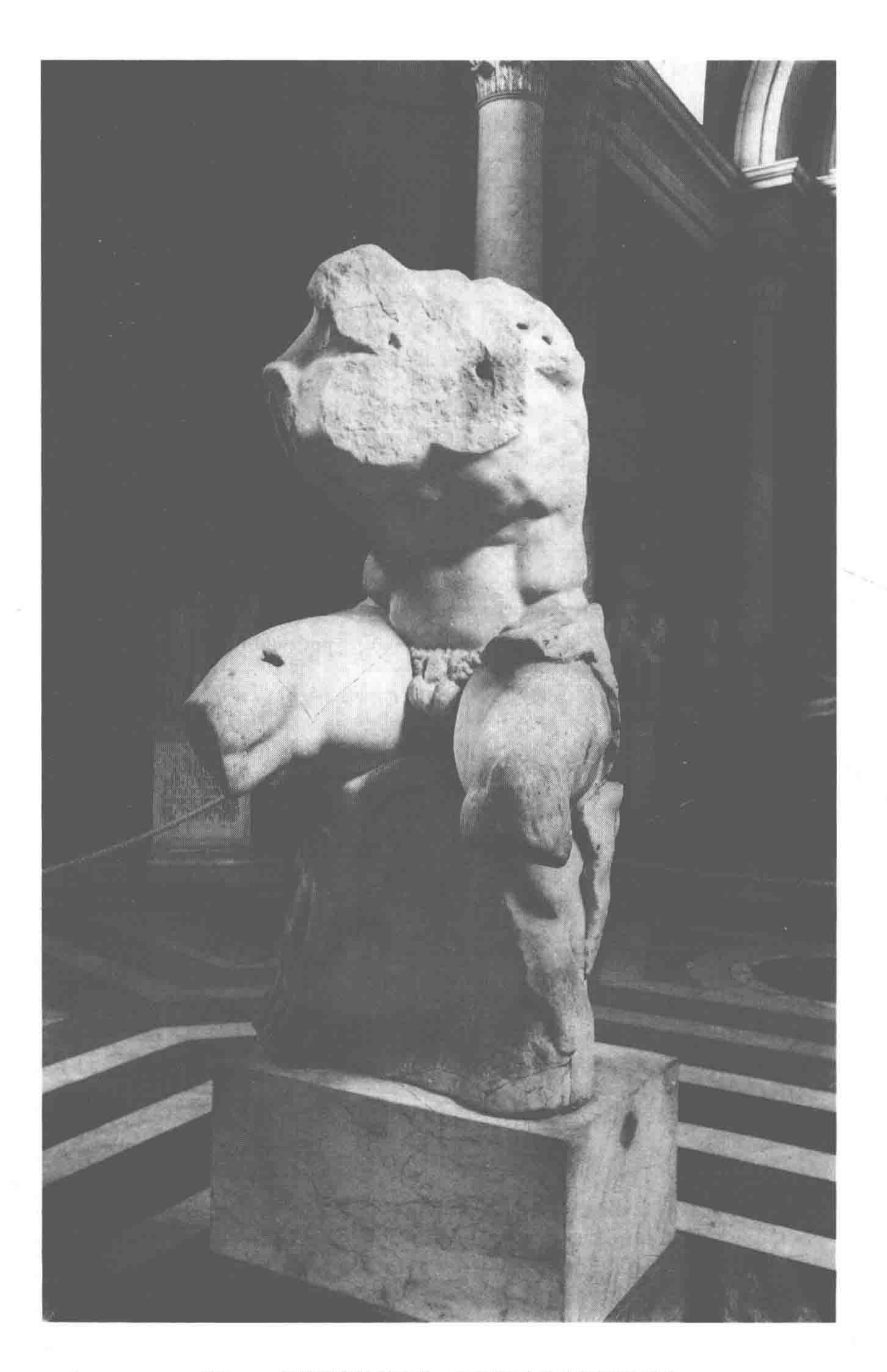


图138 《观景殿的躯干》，大理石（梵蒂冈博物馆）

干》[*Torso Belvedere*](图138)所做的讨论。[15]

题铭的字母式样是一个铁证，足以说明这是一件亚历山大去世后的晚期作品。然而，它的艺术质量却最高："尽管这尊雕像残破不堪，没有头、手和腿，但那些能够洞悉艺术奥妙的人，却在它身上感悟到了一种明确的高古之美。在这尊赫拉克勒斯雕像中，艺术家制造了一种超越自然之上、最为崇高的人体观念，雕像表现了盛年男性形象，他摆脱了困乏、艰窘，上升到了自由状态，具有了神一样的特征。"温克尔曼用下列言辞为他那热烈的描述做了结论："你会说，这尊赫拉克勒斯像甚至比《观景殿的阿波罗》[*Apollo Belvedere*]还要接近那'崇高的艺术风格'欣欣向荣的时代——'崇高的艺术风格'"，温克尔曼认为出现在菲迪亚斯和波利克里托斯[Polyclitus]时期，也就是"哲学和自由开始在希腊蓬勃发展的时代"。

确定了这样一件杰作的创作年代既没有政治自由（温克尔曼认为这是创造出伟大艺术的根本），也没有亚历山大所提供的慷慨赞助和希腊本土和平环境（他极不情愿地把这些视为自由的替代物），这肯定会摧毁温克尔曼整部著作的理论基础。但题铭的含义却是铁面无私的，于是温克尔曼被迫去做了一个假设：可能是涅斯托耳的儿子阿波罗尼奥斯[Apollonius]制作了这尊以《观景殿的躯干》驰名的"和平而又神圣的赫拉克勒斯雕像"[peaceful and deified Hercules]，它只可能出现在公元前194年（实际上是前197年）之后，当时，罗马执政官提图斯·昆克蒂乌斯·弗拉米尼努斯[Titus Quinctius Flaminius]战胜了马其顿的菲利普五世[Philip V of Macedon]，希腊也短期恢复了自由；因为后来，不到半个世纪之后，罗马对希腊的占领最终又毁灭了希腊公民和艺术家的自由。在讨论那尊巨大的安提诺乌斯[Antinous]头像时——当时这尊雕像收藏于弗拉斯卡蒂的蒙德拉贡公馆[Villa Mondragone at Frascati]，现存卢浮宫（图139）[16]，温克尔曼也碰到了一个与《观景殿的躯干》多少有点类似的麻烦。他异常景仰这尊雕像，在弥留之际，还准备把它描述成"除了《观景殿的阿波罗》和《拉奥孔》之外，幸存于世的最漂亮的艺术文物"。对于这件作品，人们对其大致年代没有争议，因为这批被哈德

222

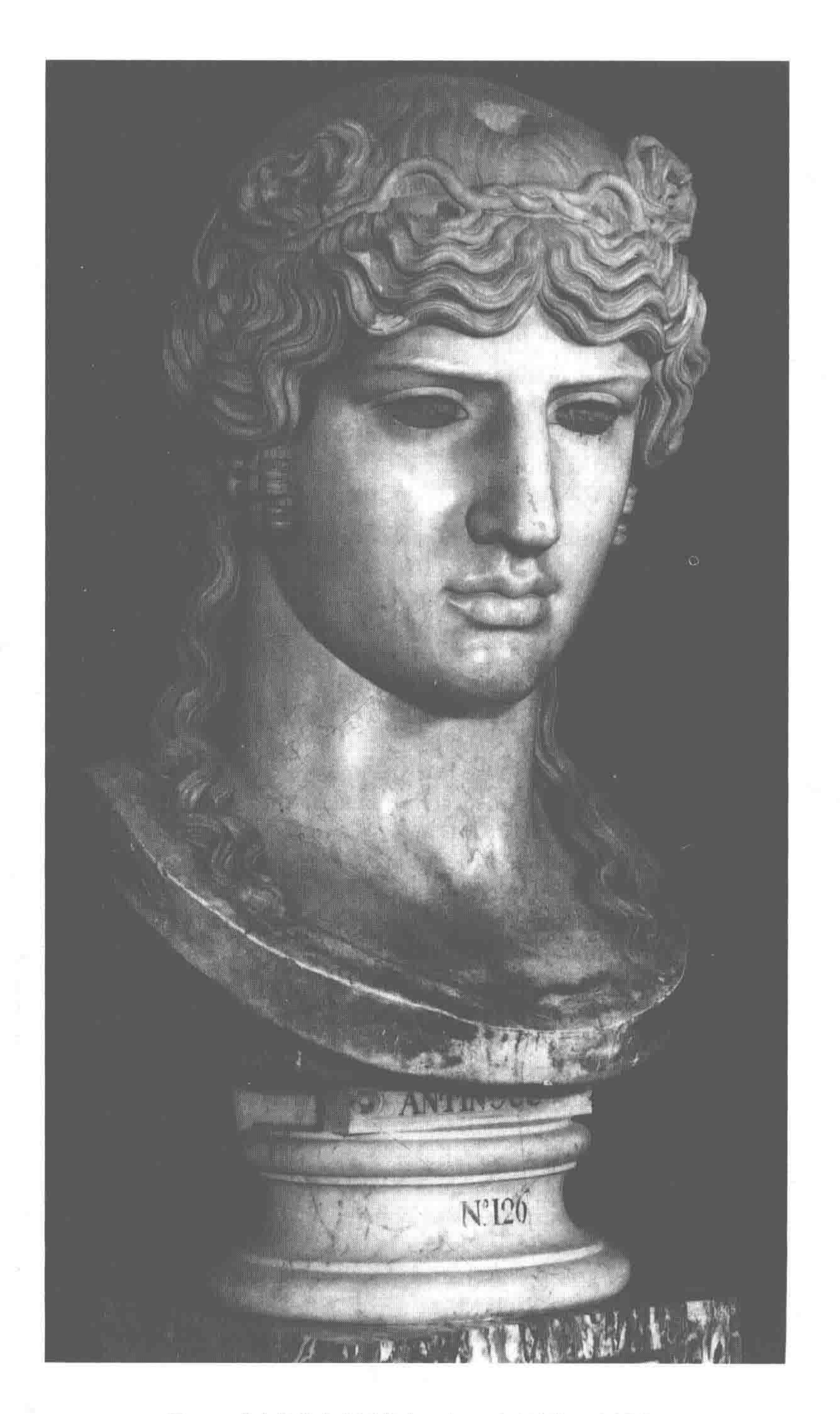


图139 《安提诺乌斯头像》，大理石（巴黎，卢浮宫）

良皇帝宝若神明的肖像全部制作于其统治晚期——公元130至140年之间。为了解释这尊胸像的“崇高之美”[sublime beauty]，以及其他希腊作品的卓越特性——当这个国家仅仅是罗马帝国的一个行省时，竟然还能创造出令人称奇的作品——温克尔曼只能对唯一存世的哈德良传记（《罗马帝王纪》）中的某些篇章进行曲解，他暗示说，这位帝王不仅在希腊慷慨赞助艺术，“而且还计划恢复希腊人原有的自由，他做了宣告，已经将其付诸实施了”[17]。

批评家们很快就在温克尔曼著作中指出了编年上的严重错误及其他一些问题，这让严肃的历史学家很难接受他在自由和创造力之间所划定的简单对应关系——尽管在18世纪90年代，为了证明把艺术品从许多“专制”的（当然，也是缺乏创造性的）欧洲地区转移到“自由”的（当然，也是富有创造性的）巴黎合情合理[18]，人们曾反复强调过这层关系。不过，温克尔曼的信条可远比那些铁板一块、不可动摇的衰落理论更富想象力，它至少说明了某些可以在古代建筑和雕刻中得到实际验证的风格变化。某些解释当然是必要的，因为没有一位历史学家会认为艺术的兴衰是完全在一个精神真空中发生的，认为它完全屈服于内在规则，除了鉴赏家和美学研究者，对其他任何人都没有意义。确实，温克尔曼并没有从他的信条中得出一个最终的结论，认定伟大的艺术只有在自由环境下才会繁荣：也就是说，他走得不算太远，并没有直接说伟大艺术的存在本身就是自由曾盛极一时的证明。尽管如此，从他对《观景殿的躯干》和安提诺乌斯胸像的观察中，我们还是可以明显地感受到这种弦外之音。这些，以及大量类似的评论——它们以最灵敏、最精确的反应为基础，同时又融合了一门前所未有、不乏想象力的智性学科——开辟了一条全新的历史研究途径。此后，人们越来越倾向于仔细研究从较早社会幸存下来的艺术的性质，并非为了寻找证据，以证明这些社会享受了何种程度的自由，而是为了说明艺术所从属的经济、社会、政治、道德、哲学或种族变迁。 224

例如，在1786年，苏格兰希腊史专家约翰·吉利斯[John Gillies]正是因为阅读了温克尔曼（他非常崇拜温克尔曼）的著作，才向其读者提出了以下非同寻常的问题：

> 如果做一个消极的假设：在国家和自由的一片狼藉中，希腊所有的文献遗物都已湮毁无存，除了观景殿的阿波罗（原文如此）、拉奥孔群像、尼俄柏和其他一些现今分散在意大利和欧洲各地的雕像、珠宝或纪念章，后人再也找不到与这一著名民族相关的任何事物，那么，关于希腊人的精神和性格，人类会形成什么样的看法呢？这种看法会和诗人、演说家、历史学家留给人们的印象一致吗？哪一种印象更令人乐于接受呢？其间最明确的区别又是什么呢？解决这些问题，将会对当前的话题有极大启示。[19]

吉利斯讨论了古希腊作家所记录的希腊人的活力和情感，并对三件被他视为希腊艺术最佳范例的伟大雕像进行了描述（其文辞是对温克尔曼的回应，但完全忽视了后者在编年上的区别），接着他又提到："如果仅凭这些来推想这个民族的性格，那么初看之下，伯里克利时代的人肯定要比那些诗人、历史学家所描述的雅典人出色，他们坚忍刚毅，有自制力，而且精明强干。"他在德国生活过好几年，这些经历明显派上了用场，不过他旋即承认："历史的职责就是如实地描写人，而诗歌和绘画，在表现人的时候，要尽可能为读者、观者提供愉悦或教育。"他遵循了"伟大天才莱辛在处理这些问题时所采用的高妙手法"，认为"此类模仿艺术，其目标完全一致，但在模仿的形态、对象、范围和手法上存在很大差异"。

在同时代历史学家中，吉利斯显得卓尔不群，因为他直截了当地提出了这个问题。与后世历史学家相比，他也与众不同，因为他用如此轻描淡写的常识就回答了这个问题。实际上，他的回答未免过于轻松，因为他认为没必要进一步追究各种类型的诗歌和绘画为什么、什么时候、在何处、通过何种方式能"为读者、观者提供"比其他形式更多的"愉悦或教育"。吉利斯主要关注政治史（关注强烈的政治信息），而在他的整个叙事中，有关希腊艺术的几页文字也不过是个小插曲。就利用一个民族的视觉艺术去说明其生

活方式的特殊性而言，几乎在同一时期出现的约翰·戈特弗里德·赫尔德［Johann Gottfried Herder］的著作可能要远比前者更有系统——尽管在其著作中（和在其他许多著作中一样），我们总是很难弄清到底在多大程度上是艺术本身，而非关于艺术的先入之见激发了作者最初的兴趣。

225

赫尔德不单是温克尔曼的伟大崇拜者，而且还是最早一批理解其思想本质的人，对于温克尔曼那奔涌的激情，他并不只是随声附和。他本人也以敏锐（但有条理）的洞察力描述了希腊艺术（或自己所认为的希腊艺术），也完全接受了温克尔曼认为希腊艺术精美绝伦的观点。但是，温克尔曼的思想深受启蒙主义观念影响，对这一知识背景，赫尔德又感到无法容忍。他厌恶所有普遍标准观念，无论它是由强权灌输，还是仅仅由社会风习所致，无论它们被运用到哲学、生活方式中，还是被运用到艺术中，他都感到厌恶。他认为，哲学、生活方式和艺术只能通过各自所属的特殊社会的标准来进行评判，它们与这个社会保持的有机联系，不能用任何强权暴政或流行时尚加以修正。[20] 1774年，赫尔德以匿名方式出版了他的著作《再论另一种历史哲学》［*Yet Another Philosophy of History*］，在这本朝气蓬勃、熠熠生辉、富有战斗性的著作中，他指责温克尔曼（其人已于六年前辞世）歪曲了埃及艺术的全部本质，因为后者的研究完全出于希腊人的视角。“我亲爱的希腊人，”他以一种讥讽的语气写道[21]，

（你从所有细节就可以看出）那些（埃及）雕像才不像你想的那样是供艺术家学习的榜样，充满了魅力、动作和运动——所有这些东西，埃及人一概不知，或者说恰恰和埃及人想要达到的目标相左，它们只能是木乃伊（Mumien sollten sie seyn!）——是对亡故的双亲或祖先的记忆，在容貌和尺寸上完全精确，而且是依据一百个僵化的规则制作而成……自然而然，它们没有魅力、没有动作、没有运动，是一种坟墓中的姿势，双手、双脚充满着寂静、幽冥的气息。永恒的大理石木乃伊——这就是它们注定要成为的东西，这就是它们，是艺术技巧所允许达到的最完美

程度，并与他们的观念、意图相一致。免了吧，你们那些精致、挑剔的梦想。

几年前，在一封私人信件中，赫尔德向哈曼［Hamann］解释说：尽管他觉得还未能通读凯吕斯的《古物集》——这本书已在他的案头摆放了好几个星期，但他还是意识到，凯吕斯的游记已让他对东方世界有了直观的接触。温克尔曼则完全没有这种体验，在叙述艺术的起源时，他对希腊全神贯注，如醉如痴，但对埃及却缺乏兴趣，这给赫尔德留下了“心智空疏”的感觉。[22]

他的这些话，其精神旨趣肯定会得到埃及学家的大力支持，因为显而易见，他们一直想强调其研究领域的内在价值，而且对温克尔曼那高高在上的态度也感到厌烦。但我们还是想知道，赫尔德精心挑选用于界定埃及艺术独特性质的那些埃及艺术品，他本人又到底见过多少件，或（在凯吕斯等人的著作中）见过多少埃及艺术印刷品呢？不过，这样一个问题也许无关紧要，因为对他而言，埃及艺术和他从书面材料中获知的埃及文明必须完全彼此呼应——可惜的是，他没有活着亲眼目睹19世纪的考古发现，没有看到不计其数的表现勤劳的农夫、手工艺人、木桨划手的小型木雕人像，它们恰好可以坚定他对这个秩序井然的文明的认识，在这个文明体系中，农业、私有财产、井井有条的法律和工业技术不断发展，代代相传，而这一切都植根于一个一成不变的地理环境。站在今天的立场看，他承认这种文明（确实，它只能通过宗教、畏惧、权威和专制行为才能得到传递——因为这正是训导年轻人的手段）也许会显得粗糙，但它毕竟不是为我们的时代而存在，如果用今天的眼光来衡量它，那就很愚蠢，就像在评判埃及艺术时，说它是希腊艺术的败笔，或者是和希腊艺术作对一样愚蠢。

226

大约十年之后，当赫尔德撰写他那部更为深思熟虑的著作《论人类历史哲学的观念》［*Outlines of a Philosophy of the History of Man*］时，他又回到了埃及艺术这个话题。他（在商博良［Champollion］的发现之前就非常正确地）指出：“和埃及有关的最可靠的信息来自于它的古物。那些庞大的金字塔、方

尖碑和地下墓窟，那些运河、城市、纪功柱、神庙的遗迹，还有他们的象形文字，这些事物仍然令游客叹为观止，它们是古代世界奇迹。”[23]不过，这些事物倒没有让赫尔德感到惊奇，他对埃及人的观点也没有发生根本性变化，尽管他现在对此已多少有点不耐烦了。他依旧要说明他们是一群克己、勤勉、务实的人，因此，对于那些曾经让早期古物学家困惑不已的古怪宗教标志，他做了低调处理。他提到了一个事实：埃及人不仅“勾画、雕刻了动物形象，而且还把它们视为圣物”，却从未对此进行讨论。在一段特征鲜明的文字中，他写道：“地下墓窟——**埃及人把它们和宗教观念连在一起，这一点我们先避而不谈**（斜体是我所加［my italics］）——毫无疑问会使空气有助于健康，并且能防止各种疾疫，在溽热的天气下，这些疫病非常普遍。”至于金字塔——这些矗立在全埃及所有墓地上的建筑——“与其说是灵魂不朽的象征，还不如说是人死之后一种永恒的纪念符号”。它们之所以尺寸巨大，是因为埃及人有充足建造这些纪念物的石料和人手。确实，象形文字是“人类思想表述最早的、蒙昧的、幼稚的尝试”，其长久沿用也表明了思想的匮乏、智力的迟滞，但它们还是满足了埃及人最基本的需求，因为“如果一个民族的文字能力低下，而且还没有才智，那它的实用艺术能出类拔萃吗？”

古罗马——这个邪恶的帝国“摧毁了迦太基、科林斯［Corinth］、耶路撒冷，以及希腊和亚洲其他一些欣欣向荣的城市，在南欧，其剑锋所及之处，任何文明成果都惨遭厄运”[24]——赫尔德准备用视觉艺术所提供的证据来刻画早期社会的特征，而他对这座城市所做的论述就是最出色的例证。罗马人运用强权暴政粉碎了横亘在他们前进道路上的一切障碍，赫尔德对此进行了滔滔不绝的描述，随后开始讨论他们的艺术：

> 通过这些艺术，他们向世人和后世子孙展示了自己的形象，他们是大地的主宰，在他们的领下，是各国的财物，在他们的手中，是一个个被征服的民族。一开始，他们就热衷于用宏伟、耐久的结构来表现城市的雄伟、庄严，宣扬胜利的辉煌；因此，他们很早就想让他们的骄傲永

227

存，舍此别无所求。罗穆路斯［Romulus］与努马［Numa］建立的庙宇和用来进行集会的广场，一眼看上去就能给人胜利之感，让人感受到了一个强有力的、万众拥戴的政府。不久之后，安库斯［Ancus］和塔尔奎尼［Tarquin］为这些最终发展得异常庞大的建筑奠立了坚实的基础。伊特鲁里亚国王用粗凿石头修建了罗马城墙。为了保证他的臣民的用水，保持城市的清洁，他建造了巨大的水库，甚至在今天，这些遗迹仍是世界奇观之一，因为，现在的罗马甚至连清理或修补它们都无法做到。其戏院、庙宇、法庭也是这种风格，还有那巨大的环形竞技场——这种环形竞技场仅仅是为了民众的娱乐而建，它的废墟直到今天仍令我们肃然起敬。那些帝王，尤其是好大喜功的塔尔奎尼，一直在沿这个方向前进，之后是那些执政官和营造官［ediles］，后来是那些世界的征服者和独裁者；但最主要的还是尤利乌斯·恺撒及其身后的帝王。于是，那些城门和塔楼、剧院和竞技场、圆形剧场和有多层看台的露天剧场、凯旋门和纪功柱、辉煌的纪念碑和华丽的陵寝、道路和水道桥、宫殿和公共浴室，在罗马、意大利及各个行省以不同规模拔地而起，它们展示了这些世界主人的永恒踪迹。去沉思、凝望如此众多的事物，甚至是它们的遗迹，也会令你的双眼疲惫不堪，你的思维会浸入浩瀚无垠的思想观念中，艺术家们正是从这些观念中萌生了宏伟的设计，追求着坚固和壮丽。当我们沉思这些建筑的功能，沉思古罗马人在这些建筑中所追求的生活方式，沉思那些用这些建筑来满足其需要的那些人，以及修造这些建筑时蜂屯蚁聚的人群时，我们更会感到自我的渺小。这时候，你会感到罗马就是整个世界；从库里奥［Curio］的木结构圆形剧场到韦斯巴芗的大竞技场，从朱庇特［Jupiter Stator］神庙到阿格里帕万神殿［the Pathon of Agrippa］或和平神庙［the temple of Peace］，从第一座迎纳返乡胜利者的胜利之门到奥古斯都、提图斯、图拉真、塞维鲁的凯旋门和纪功柱，以及每一座载录公众或私人生活的纪念碑中，你都会感到一种精神盛行不衰。这种精神并不是普遍的自由精神，也不是包容一切的仁爱精神；因

为当我们想到劳工们的繁重苦役——作为战争中俘获的奴隶，他们常常被迫从遥远的地方采集石料或大理石石材来堆砌这些庞然大物；当我们考虑到在这些艺术怪物上花费的钱财；考虑到从诸多被摧残、压迫的行省中榨取的血汗；当我们想到那残暴的自负和野蛮的趣味——大多数此类建筑通过角斗士的血腥厮杀，他们同野兽的毫无人性的搏斗，以及他们那野蛮的胜利游行等来保持这种趣味；更别提他们的浴室、宫殿的奢华了；这时，我们会情不自禁地想到，罗马是由一些敌视人类的恶魔建立的，它向所有人展示了它那超自然的凶神恶煞般的统治权。[25]　228

这是一段令人震惊的激烈言论，但事实上，当赫尔德写这段文字时，他的眼睛还没有对古罗马的遗迹感到厌倦——因为他还没去过罗马。只有当他在《论人类历史哲学的观念》中发表了这一小节内容之后，才在罗马有过一次短暂的、不愉快的旅行。[26] 他对这座城市的印象肯定是得益于皮拉内西［Piranesi］的铜版画（图140，可是，皮拉内西肯定也会被强加在这些铜版画中的解释吓得够呛），以及从无法计数的旅行手册、导游指南中发现的一些描述（不过，其中没有一本书曾用这种笔调来描述这座不朽的城市）。

与此相似，当赫尔德转向中世纪艺术时，为了强调城市在当时的经济和文化中所扮演的首要角色，他又一次顺手提到了那些他从未见过的建筑：

如果公共团体和富庶的商业城市没有像古希腊城市在神庙与雕像上相互竞赛那样，热衷于在市政厅和教堂上相互竞争的话，那么哥特建筑永远也不会达到其繁荣状态。在每座建筑中，我们都能识别出其趣味的原型和源头，也能识别出其贸易之河会流入哪个国家：威尼斯和比萨最古老的大型建筑与米兰和佛罗伦萨的同类建筑在风格上大相径庭，阿尔卑斯山以北的城市所追寻的样式也种种不一，但总体来看，较好的哥特式建筑可以轻易地用城市法令和时代精神进行解释。因为，人们要生存　229



图140　皮拉内西，《罗马风景》：瓦齐诺广场

和思索，所以要建造和栖息：只有在确立了自己的方式之后才会去模仿异国样式，就像每只小鸟都会按照其体型、生活习惯来营造自己舒适的巢穴一样。在女修道院或骑士的城堡中，就从未出现过最炫目、最有装饰性的哥特式建筑，它是公众社会中最为富丽堂皇的样式。与此相似，中世纪最有价值的艺术品是镶嵌在金属、象牙、玻璃、木头、织锦或法衣上的家族、社团的盾形纹章，借助这种方式，它们也具有了永恒的内在价值，正当地成为那些家族和城市不可分割的财产。[27]

赫尔德认同温克尔曼对古代世界艺术的看法，这种态度对他有极大的影响，以至于他在看待哥特式艺术时，除了在理论上略表敬意之外，还不敢表现出太多的同情。有人曾批评他，说他缺少鉴赏力[28]，然而，正是因为赫尔德对视觉艺术并没有发自内心的真切感受，所以，当他在界定人类发展史上最重要的阶段时才会有如此明显的诉求，才会对视觉艺术加以讨论，这一点尤其显得意味深长。

二

温克尔曼片面拔高了希腊艺术，对埃及和所有其他文明都反应平淡。这让赫尔德感到灰心丧气，也给他的读者，尤其是那些完全接受了这种观点的读者留下了一个棘手的难题。艺术真的还有希望再次上升到它们在公元前5世纪的雅典已经达到的水平吗？大多数沉思这个问题的人其实更关心美学而不是历史，更关心现在而不是往昔。然而，用以统摄这个问题的术语后来却对历史思考产生了一种深刻——虽然间接——的影响，这种历史思考，其范围已远远超出了所有对古代世界的狭隘见解。温克尔曼曾错误地把希腊艺术的繁荣归因于自由的影响，在这个错误很快被澄清的同时，人们又不知不觉把他著作中所隐含的另一个观点扩展到了其他时代，这个隐含的观点是：希腊艺术之所以伟大，是由社会、政治、宗教、气候和其他因素的合力所致，它们在古代希腊是如此特殊，因此也是独一无二，除非现在的世界有一个根本转变，否则这些条件永远不可能复现。自从古代世界崩溃之后，艺术就从未达到它们原来的水平，而且在未来也不可能达到。[29]

不久之后，哥特式艺术开始引起同样多的争议，也导致了几乎同样多的悲观情绪。渐渐地，一种风格——在18世纪中叶，它是人们可以随意取舍的多种风格之一——被转变成一种特殊生活方式的象征。1722年，歌德23岁，在斯特拉斯堡生活了数月之后，很快就被赫尔德那巨大的影响力深深吸引（当时赫尔德还没有写出《再论另一种历史哲学》）。在一篇对大教堂及假想

230

的建筑师所做的措词热烈的叙述中——在其他许多场合，他又多次提及大教堂——歌德不仅强烈反对用趣味或规则来衡量建筑价值，而且还宣称哥特风格是在“思想狭隘阴郁、传教士上蹿下跳的中世纪，由强悍、朴野的日耳曼精神”特别养育而成，“这是日耳曼建筑，是我们的建筑，因为意大利人没有一件东西能称得上是自己的，更不要说那些法国人了”[30]。过去，哥特风格一直遭到轻视，被认为“粗糙、混乱、不自然、胡拼乱凑”。现在，当歌德重新评估了这种风格之后，竟然发生了这么生气勃勃而富有成效的趣味变更。然而，在后来一代代民族主义者那里，学术却又悲剧性地身价倍跌，他们试图去支持或驳斥一条愚蠢的理论，而这条理论的基础只不过是无知，或至少是没有经验。[31] 再到后来，好像只有哥特式才是（日耳曼）这个特殊文明独一无二的、必然的产物。

其他作家认为，哥特式曾是一种封建主义风格——因此，如他们所暗示的那样，这种风格乃是某个特殊历史时期某种独特政治发展的产物。不过，在德国和法国，人们却对这种风格的宗教涵义尤为留意。1801年，在法国，当夏多布里昂泛论哥特教堂时，就用他那无与伦比的滔滔辩才再现了中世纪僧侣生活的场景。[32] 其后，有一种观点迅速发展起来，正如美轮美奂的希腊艺术只能由一种独特的（也许不可重复的）环境合力所致一样，从最严格的意义上讲，哥特式也只能是真正“信仰时代”的产物。尽管英国和欧洲其他地方都修建了一些拼凑之物，但真正的哥特风格已不可能复兴，除非真正的信仰能够复苏；与此相应，真正的哥特建筑是早期社会宗教虔诚的见证，而文艺复兴时期的拟古风格，其本身却充分说明了15至19世纪欧洲社会的非道德意识和“异端”学识。在帕金［Pugin］——一位狂热的天主教徒，也是一位哥特风格建筑师——的眼中，这些风格和道德的联系是如此密切，因此，在那本于1836年出版的《对比》［*Contrasts*］中，他把按哥特风格和古典风格设计的建筑插图进行了并置，表面上看，他只想点到为止，但实际上，其用意还是服务于这个目的，他想说明一个事实，即道德和趣味一样，已经灾难性地衰落了。[33] 风尚发生变化，世情随之褪色。后来那些细心研读《对比》

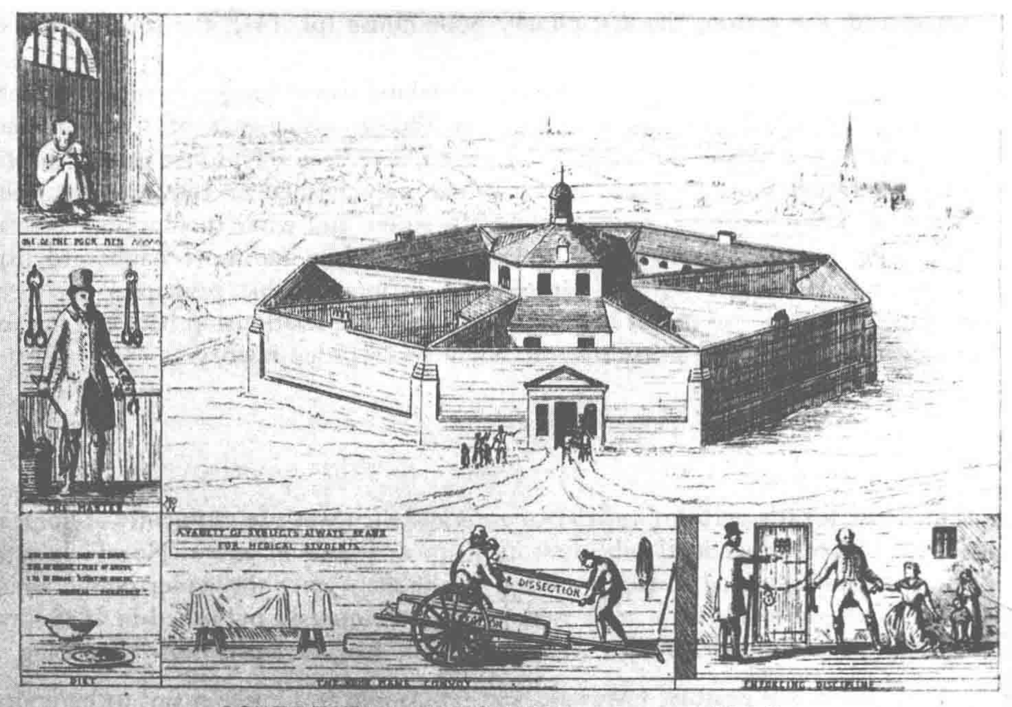
一书的人未必能体会到帕金的良苦用心。他理所当然地认为，中世纪的一间小客栈、一处宗教古迹或一个公共喷水池，在道德上肯定要优于后世那些按古典风格建造的类似之物。帕金还在书中印上了“象形文字”[hieroglyphs]，这样插图的含义就更明确了，这都是采纳了莱雷斯［ Lairesse ］和其他一些人的建议——他们担心艺术上的交流带有局限性。于是，他用骄横的警察、粗野的宣示牌和种种胡涂乱抹丑化了现代景象，也点明了现代社会的邪恶。在《对比》第二版中，帕金又增加了一些插图，介绍了一些新型（和新风格）的建筑，如监狱、惩戒性的贫民窟（图141）、社会主义者的科学大厅等，以进一步强调上述观点。 232

以图像来昭示精神上的变化，在这方面从没有人比帕金走得更远（也从没有人以机敏的视觉形式来进行如此辛辣的对比）。他和本章提到的其他一些作者之所以对此类问题感兴趣，不过是因为他们想赞美往昔某些特殊的时刻，或宣扬某些特殊风格，他们的研究称不上脚踏实地，与其说很有系统，真的还不如说很危险。不过，一些不容置疑的原则现在已经建立了，这些原则——人们认为——可以把艺术和其他人类成就之间的关系扩展到所有有记载的历史。

三

“把众神和人塑造得尽善尽美，这种意识在希腊已是家喻户晓、尽人皆知。”[34] 这是19世纪20年代黑格尔在柏林某场美学讲座上的发言，对于第一次听到这些高论的学生和社会大众而言——直到1835年，当这些内容作为遗著发表出来之后，社会大众才有机会读到这些言论——这种观点并无任何新奇之处，然而，他接下去要说的话却令人大吃一惊：

> 除非我们对那些雕像的理念有一种洞察力，并以此作为我们理解希腊的锁钥；除非我们用看待其雕像的眼光去思考其史诗和戏剧中的英雄



CONTRASTED RESIDENCES FOR THE POOR

ANTIENT POOR HOYSE

图141 帕金，《对比》，第二版，1846年：贫民窟对比

人物，以及真实存在的政治家和哲学家，否则，单是在希腊诗人、演说家、历史学家、哲学家那里，我们不可能从根本上理解希腊人的心灵。毕竟，在希腊人的那些美好岁月里，那些生机勃勃的人，比如诗人和思想家都有这样一种可塑性，性格既有普遍性又各具特色，向内和向外都是如此。他们伟大而自由，在自己那天生的、坚定的性格土壤中独立成长。他们自我主宰、自我塑造，按照（天性）去做人，或做他们想做的人。在伯里克利时代，这种人尤其多，伯里克利本人、菲迪亚斯、柏拉图，特别是索福克勒斯，还有修昔底德、色诺芬、苏格拉底，他们每个人都自成一类，各不相同，所有这些人都是天生的、最最出色的艺术家，是自我塑造的理想艺术家，都是独立的个体，每个人都是一件艺术品，就像那永生的不死的神，身上没有任何短暂的和命中注定的东西。奥林匹克竞赛中的胜利者按照自己身体制作的艺术品，事实上，甚至是按照芙里尼［Phryne］——这位赤裸着从海中出现的、在希腊人的眼中最漂亮的女子——的外貌制作的艺术品，也都明显具有这种可塑性。

黑格尔断言，如果没有“对雕像理念的洞察力”，我们就不能理解伯里克利、柏拉图、索福克勒斯和修昔底德——我们知道，即使在最说教的状态下，也没有哪一位历史学家、哲学家，甚至也没有哪一位艺术家和古物学家敢说这样的话，所以，也难怪沃尔特·佩特［Walter Pater］会激动地、死死地盯住这段文字。[35] 当时，约翰·吉利斯已经88岁，身体还非常健康，在黑格尔的讲稿发表一年之后才去世；虽然很难相信他在克拉彭［Clapham］读到了这些讲稿，但我们还是忍不住要想，假如他读到这些讲稿，又会做何表现呢？是不是又想起了陈年往事？半个世纪之前，他曾反复琢磨，觉得他所认为的那些希腊雕像或许能为解释伯里克利及其同代人带来一些启发——但后来他又放弃了这些想法，因为历史和艺术，其目标并不太一致，所以这个问题不值得研究。

233

仅仅通过第二手或第三手的材料，黑格尔就对这些雕像做了激动人心的

解释，其实，他本人很少以如此直接的方式优先强调艺术的重要性。他对历史发展的思考，其核心内容是一个半神话模式，这个模式包含了所有人类活动，艺术只是其中的一个组成部分，这个模式产生了深刻而持久的影响。

在黑格尔的有生之年，甚至在他辞世后的数十年中，一直有许多研究者坦言不能理解其哲学，尽管他们对它很陶醉，幸运的是，在本书的上下文中，我们更关心的是什么成就了他——包括那些从未认真读过其著作的人怎么看待他——而不是去追究他真正想说的话。他被认为发明了一个神秘而又井然有序的宏伟计划，所有横亘在历史研究之路上的“恼人”的偶发事件和特殊事件都被剔除殆尽。某些特定的概念——像艺术的婴儿期、少年期、成熟期和衰落期，或被笼统称为弗洛伊德主义的东西——曾在不同的时期广泛流传，它们鼓励了那些大胆而又浮想联翩的游谈，不过，只要以怀疑的态度分析一下其背后的理论前提，你会发现它们根本就站不住脚。这就是黑格尔的“世界精神”效应，它浓缩了人类发展的各个方面，在通往自由的道路上，通过一系列前后相继的文明充分展示了自我——从东方文明，到古典文明，再到日耳曼文明，在这一过程中，它也发展了自我。换句话讲，在每一种文明中，它通过运动或最适合它的艺术——如建筑、雕刻、绘画或音乐等——体现了自我，并在那些艺术形式中表现了它的本质：所以，埃及文明，这个充满矛盾、令人费解的文明，首先是以象征性纪念碑而知名，它由众多形式和众多图像组成，我们发现，精神从中感受到了自我约束，因而只能用一种感性的方式来表达自我。实际上，正是斯芬克斯［Sphinx］这一“象征符号的象征”，最充分地表达了埃及精神：一半是建筑，一半是雕塑；一半是野兽，一半是奋力使自己获得自由的人。[36]

黑格尔的艺术兴趣范围之广，令人难以想象，比如，他可以如此自信地对那么多从未见过的东西说上一通——不要说中国、印度和埃及的文物，就连希腊、意大利的艺术他也未曾见过。他的体系注定要囊括整个人类历史，这样它才能与历史中的任何一部分产生关联。“世界精神”无法挑选它要走的路，也无法绕开离黑格尔非常远的那些欧洲、亚洲地区。不过，尽管黑格尔

对视觉艺术的印象通常只能来源于文字描述，但对于最新研究成果，他还是能心领神会，且浮想联翩。他熟悉贝尔佐尼［Belzoni］讨论埃及金字塔的著作，对冯·鲁莫尔［Von Rumohr］有关杜乔［Duccio］、契马布埃风格发展的想法也同样了如指掌。[37] 他对希腊艺术的理解，应首先归功于温克尔曼。但他也很清楚，有一件事彻底改变了希腊艺术的研究方法——额尔金勋爵把大理石像从帕特农搬到了伦敦，"为欧洲拯救了那些艺术品，使它们免遭彻底毁坏的厄运，其事业值得永世铭记"[38]。他知道青年歌德所扮演的重要角色，正是歌德让世人注意到了哥特建筑中独有的日耳曼特性，但他更清楚，也正是从那时起"人们越来越致力于让世人重视这些杰作中，适合基督教崇拜而且外观与基督教深层精神密切相关的成分"[39]。黑格尔会定期参观博物馆，对于亲眼目睹的画作——在卢浮宫里，面对一件"拉斐尔"作品，他曾"流连忘返，不忍离去"，在慕尼黑，有一件穆里洛的作品[40]，在尼德兰，荷兰类型画也令他兴奋不已[41]——他迅速表达了自己发自内心的敏锐的观看经验。

234

这些文字和其他许多篇什充满了内在魔力，但这并不会抵消一个事实：即便黑格尔对绘画不著一字，那些对艺术的历史价值感兴趣的人也会把他的著作奉为圭臬。某个时期或某个国家的艺术，与它在法律、军事和哲学上的成就一样，都要受"世界精神"的支配。一旦"世界精神"发展到某个特殊阶段，"它就会把这个原则嵌入整个世界，将其表现于自我存在的多重面相，以至于这世界的所有其他特征都依赖于这个基本精神"[42]。因此，孤立地理解构成人类发展之本质的各条线索——如宗教、艺术或政治等——这完全没有意义。在一段被贡布里希描述为"极其重要"的文字中[43]，黑格尔解释说：

世界历史表现为……精神对自身自由意识的进化过程……每一步都彼此不同，各有其既定的独特原则。在历史中，这样一种原则成为精神的决定因素——一种特殊的民族精神。只有在历史中，这个原则才具体表达了精神、意识和意志的各个方面，即它的整个真实性；正是这个原则赋予了宗教、政体、道德、法律、习俗和科学、艺术与技术以共同烙

印。这些具体的个别特征应理解为从那个一般特征，即那个独特的民族原则衍生而来。反过来，这个特殊性的一般特征也必须从存在于历史的事实细节里推演出来。

黑格尔"和他的仰慕者融为一体"，在19和20世纪许多最伟大的艺术史家和所有最伟大的文化史家中，我们都可以觉察到他的影响。这种影响并非来自具体例证，或是一个半神学的体系（只有利用第一手材料对他做过认真研究的人，才有可能熟知上述两点），而是来自于一个假设——其理论所要求的假设，哪怕他自己并没有一直坚持——即任何艺术风格、形式或惯例，必然会与所属文化的其他各个环节相互一致。如我们所见，很久之前，就已有人在这个方向上做过尝试：而今，它们已变成浩荡、自信的洪流。早期意大利画家的"质朴"风格肯定反映了一个单纯、幼稚的社会；或者说，巴洛克风格、天主教教义和极权统治之间肯定有某种内在的确定无疑的（而不是似是而非、时有时无的）关系，上述这些观点似乎已是不言自明的公理。

235

黑格尔思想的各种译本（篡改本）迅速传播，在法国，它们通过一位极受推崇的作家、哲学家维克多·库赞［Victor Cousin］得到了成功普及。1824年，正是库赞鼓励埃德加·基内［Edgar Quinet］翻译了赫尔德的《论人类历史哲学的观念》（当时，基内依据的是出现在1802年的一部英译本），也正是通过库赞，基内才会晤了米什莱。[44] 米什莱承认，在赫尔德的著作中，他没有发现什么新东西，因为在潜心研读维科著作之后，他对这一套早已非常熟悉[45]，而且，他也不太赞同黑格尔的呆板推论——他于1827年开始钻研黑格尔的著作，并在一生中多次重读这些著作。[46] 然而，正是这些著作中的思想，以及这些思想的不同版本——由其他作家在19世纪的前25年加以传播——使得米什莱（在他之后，紧接着还有很多历史学家）能用一种无与伦比，比以往更饱满、更富有想象力的精神来驾驭由艺术所提供的证据，从而为他在童年时代从法兰西古迹博物馆所得到的强烈印象赋予了一个严肃的历史维度，我们将在后文谈及此事。

第九章　法兰西古迹博物馆

在英国生活了七年之后，夏多布里昂于1800年初返回巴黎，他发现自己来到了一个他如此描述的城市：在这儿，似乎仍可从四面八方听到“那些数世纪以来变黑的庙宇，及曾欢迎过查理曼、菲利普二世、亨利四世的古老巴西利卡式建筑的坍塌、崩溃之声……游客们再也看不到那些就像留给后世做证人一样耸入云天的神圣塔楼；我们的城市被剥夺了记忆，看起来和一个新世界中新造的城市没什么两样”[1]。

一天晚上，夏多布里昂和一个朋友路过夏特尔修道院［Charterhouse］，看见它的屋顶已被捣烂，窗框扭曲变形，只剩下笔直的厚木板大门紧紧锁闭。黑色的大理石墓碑随意抛置，有的全部砸碎，有的仍残留着漫漶的、依稀可辨的铭文。修道院内部，野生李子树生长在荒草和垃圾之中。礼拜堂里“再也听不到为荣耀死者而高唱的赞美诗，取而代之的是劳工的锯齿在挖坟掘墓时发出的阵阵尖叫”[2]。

夏多布里昂离开法国的那几年恰好发生了一场现代欧洲国家中最系统性的旨在抹杀历史的运动。省份与街道的名称、过去的历法及许多最重要的古迹都被根除。吊诡的是，正是这场毫不留情的破坏运动，以及随之而来的对这场运动的反应给艺术带来了一种历史（不言而喻，也是理想化的）深度，此前，这种深度一直付诸阙如，或顶多是一种想当然之物。一位记者

在1793年（当时破坏运动正处于高潮）写道："不久，一个共和主义者终于可以不用冒着亵渎双眼的危险——以前，他不得不观看触目即是、雕画在每一处公共建筑或私宅上的那些徽章和堕落的皇权标志——来穿越巴黎的大街小巷了。"[3] 但很多双眼睛——甚至很多双共和主义者的眼睛——恰恰也被雅各宾党对那些标志的野蛮破毁行为所折磨。这些标志俯拾即是，只有当人们成心和它过不去时，它们才会变成惹人发火的东西。

革命的"汪达尔主义"［vandalism］——这一词造于1794年[4]——其起源和影响都很复杂。1790年6月，人们进行公开讨论，定出计划要毁掉或至少是拆除四个青铜奴隶像——这些雕像位于胜利广场身披加冕长袍而立的路易十四大理石雕像的基座上（图133—图135）——近半个世纪之前，伏尔泰曾机敏地替这些奴隶像的制作理由做过辩护。[5] 最初，对教会和贵族的仇视以及对君主制的敌意煽起了官方和民间行动，之后人们又半真半假地忙于节制破坏行为，但在此过程中，贪婪还是扮演了一个几乎和意识形态同样重要的角色。克吕尼大教堂［The abbey of Cluny］，法国最著名的神圣遗迹之一，在基督教复兴和波旁王朝复辟很久之后，仍然被用作一个有利可图的采石场。在革命者及其继承人手中，中世纪建筑和雕像受到的破坏最为严重，趣味和政论经常联合在一起谴责它们，可是，最初令人侧目的图像却完全是另一些东西啊。

237

1789年11月，教会财产被收归国有。此后不久，很多女修道院也被关闭，其财物被政府征用，这和早些年在哈布斯堡帝国发生的事情一模一样，这些建筑物中的各种艺术品和其他财宝被决定抛售，这也和人们在哈布斯堡帝国的所作所为如出一辙。正是出于这个原因，巴黎各个地方都建立了仓库。在那里物品可分成两类，以区别哪些可以卖掉，哪些需要长久保留。这些仓库中，最重要的要算塞纳河左岸的小奥古斯丁女修道院［the convent of the Petits Augustins］了，它是最早被接管的建筑之一。1790年9月，它被置于杜瓦扬［Gabriel-François Doyen］的管辖之下[6]，早在20年前，此人就因为创作了一件由时髦的圣洛克教堂［church of Saint-Roch］订购的巨幅鲁本斯风格祭坛画《圣热纳维耶芙救治黑死病人》［*St Geneviève interceding for the Victims of the*

Plague]（亦名《阿登的奇迹》[*Le Miracle des Ardens*]）而声名鹊起，被视为当时给人印象最深的画家之一。杜瓦扬对新政府保存历史遗产的决心深信不疑，这多少有点过于乐观。他为很多大教堂编制了财产目录，并组织人手把一大批绘画、雕塑和银器运往小奥古斯丁女修道院。不过，他与宫廷和贵族也有过密切接触，1791年12月——几个月前，皇室成员曾计划逃往国外，但最后失败了——他发现，接受叶卡捷琳娜大帝[Catherine the Great]的长期邀请，担任圣彼得堡皇家美术学院[the Imperial Academy of Arts at St Petersburg]的教授，这才是一条全身远祸之计。此后，在一年多的时间内，他自己的部分作品也被积聚在他所控制的仓库中[7]，其中包括他的杰作《圣热纳维耶芙救治黑死病人》。1793年，当圣洛克教堂变成"公理神殿"[Temple of Reason]后，这幅画就被转移到了那里。[8]

这些绘画被杜瓦扬的学生和崇拜者亚历山大·勒努瓦[Alexandre Lenoir]所接收，从这个仓库建立以来[9]他就一直在那儿工作，其管理员[gardien]身份也于1791年6月得到官方承认。[10] 1792年，当他的老师匆匆赶往俄国之后，他掌握了控制权。

勒努瓦时年31岁。不久，他所面临的局面变得比库房设立初期更加危急、更加复杂。一开始，在巴黎和其他省份确实有许多零星的直接针对古物的野蛮行为，但1792年9月的共和国公告和1793年10月基督教法令的废除，却催生出一条比以往更具有破坏性的政策，它涉及任何可能与基督教和专制统治有关的事物。有些倡议也许出自下面人之手——如一份治安公告宣称，"我们到处听到抱怨声，因为专制政府在奴隶制时代树立的各种纪念物触怒了爱国者的双眼"[11]。——但更多的倡议是由那些为了各自目的急于利用民众力量的官方和非官方委员会促成。而且，像此前那些世纪经常发生的那样，人们很快意识到，熔化青铜塑像会对军队大有好处，于是盾形徽章[coats of arms]被人从建筑物或家具上撬走，或从挂毯上胡乱砍下来；骑马塑像被拖出城市广场，送进铸造厂（图142）；那些令人难堪的肖像被投入熊熊篝火之中；环列在巴黎圣母院游廊中"最早的法兰西国王"和其他基督徒头像（他们的身

238

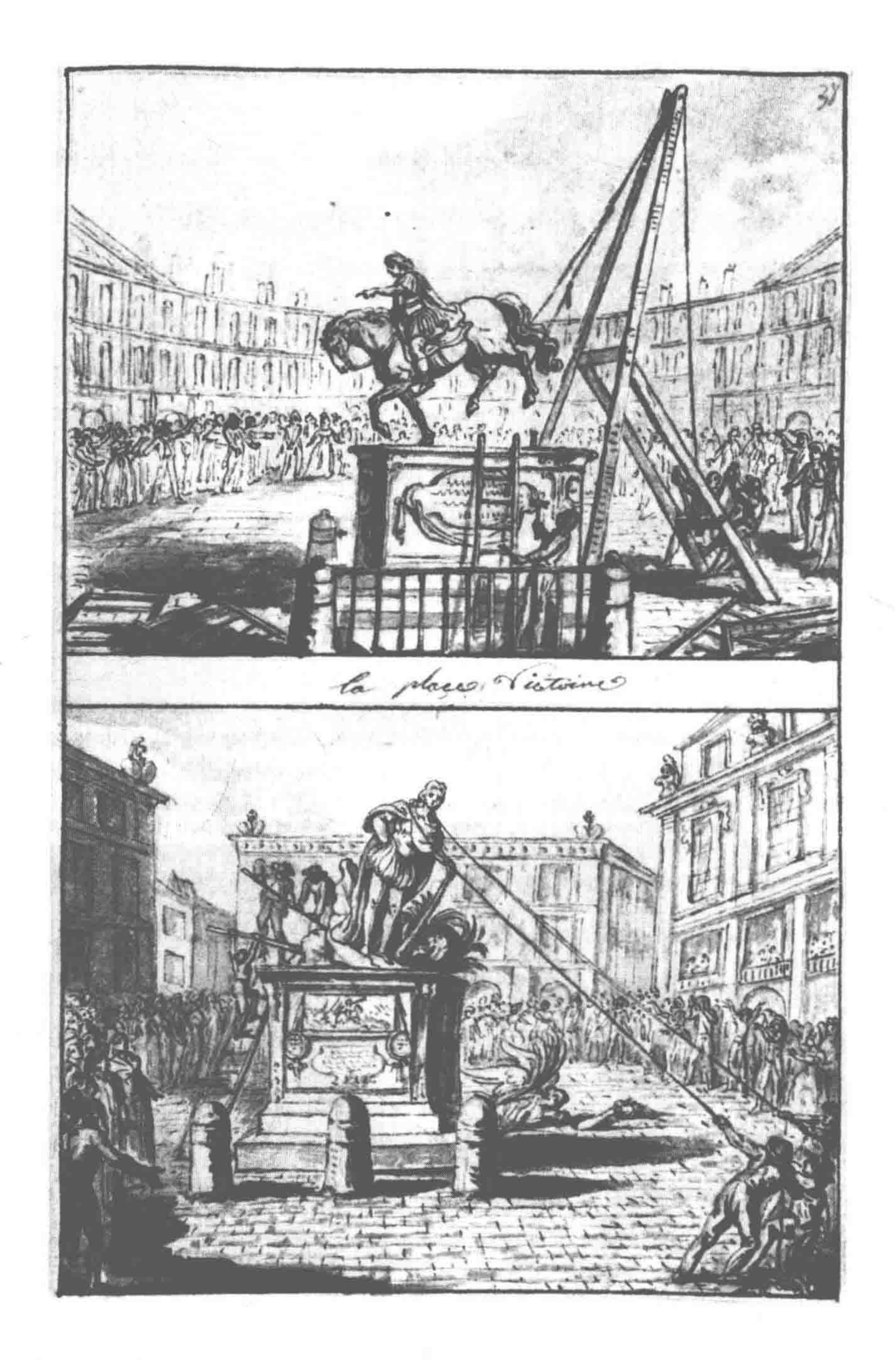


图142　1792年摧毁巴黎旺多姆和胜利广场的路易十四雕像，钢笔、墨水淡彩，苏拉维旧藏（巴黎，卢浮宫：埃德蒙·德·罗斯柴尔德藏品）

份已被蒙福孔确认）被人从躯体上敲碎；为了获取环绕着彩色玻璃窗的铅制框架，那些玻璃也被捣烂了；珠宝和珍贵的装饰品也被移出了圣器储藏室。

这是一场浩劫，在所有被毁的遗迹中，最壮观、最惹眼的是那些宏伟而且常常过于奢华的陵墓，其修建日期始于中世纪早期，止于18世纪末，绝大多数礼拜堂和大教堂内部都有这种陵墓。其中更引人注目的是圣德尼大教堂[Saint-Denis]（当时改名为法兰西帝陵[Franciade]）。从7世纪起，法兰西国王开始零星葬于此地，到10世纪末便开始了系统营葬。对这些陵墓的亵渎行为始于1793年8月6日，在令人目瞪口呆的72小时狂热中，这种行为一直持续未断（图143）。其间有51座陵墓被毁，一位修道士评论说：三天之内，12个世纪的珍品被扫除一空。两个月后，一项更为阴险的清除真实尸体的工作开始了，我们知道，大多数尸体已处于腐化状态："一股浓重的、黑色的、充满邪味的蒸汽从尸体上散发出来，有人用醋或焚烧药粉来对付它，然而，这并未能防止工人们染上腹泻、发烧——尽管没有造成严重的后果。"[12]

坟墓中的青铜和铅制的图章被立即抢走用来制造武器，只有一些碎片幸存下来。大理石在战争中没什么直接的用处，1793年11月和1796年春之间，成马车的破碎大理石从圣德尼大教堂运到了小奥古斯丁女修道院。在那儿，勒努瓦依据在蒙福孔和其他古物学家的书卷中发现的插图对它们进行了认真鉴别。[13]后来它们和好些从流亡贵族手中抢来的祭坛画、金银财宝及很多尚未分类的物品堆放在了一起。

勒努瓦对中世纪艺术没有感情。他也许赞同这场革命——至少他要在口头上如此表态。他也同意（尽管人们不清楚是出于坚信还是出于小心谨慎）各种破坏行为，如（以马拉的名义）焚烧形形色色的"封建"主义肖像。[14]但他和其他少数几个人仍然觉得，这场前所未有的浩劫正在给法国艺术带来沉重打击——他也许很同意格雷古瓦神父[the Abbé Grégoire]的观点，后者在著名的1794年声讨檄文中运用了"野蛮主义"一词，清楚地表明了对这场浩劫的看法：继蛮族入侵罗马帝国之后，"艺术的崩溃"持续了千年之久。不管怎么讲，也许是受到为在卢浮宫建一座大博物馆而展开的准备工作

241

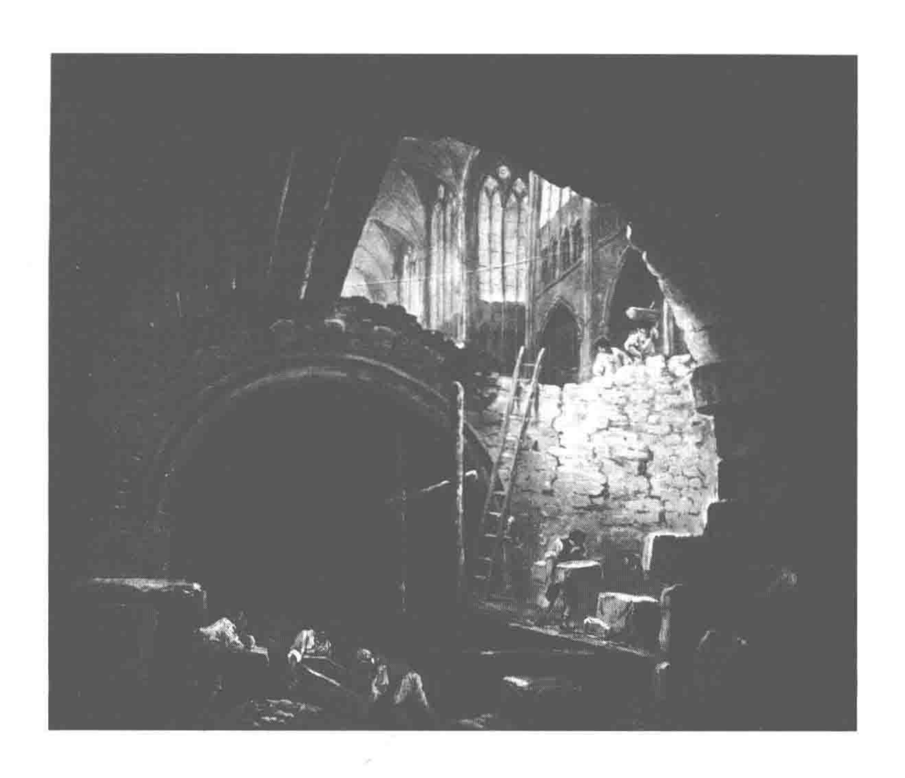


图143　休伯特·罗伯特:《亵渎圣德尼大教堂内的陵墓》
（巴黎，卡纳瓦莱博物馆）

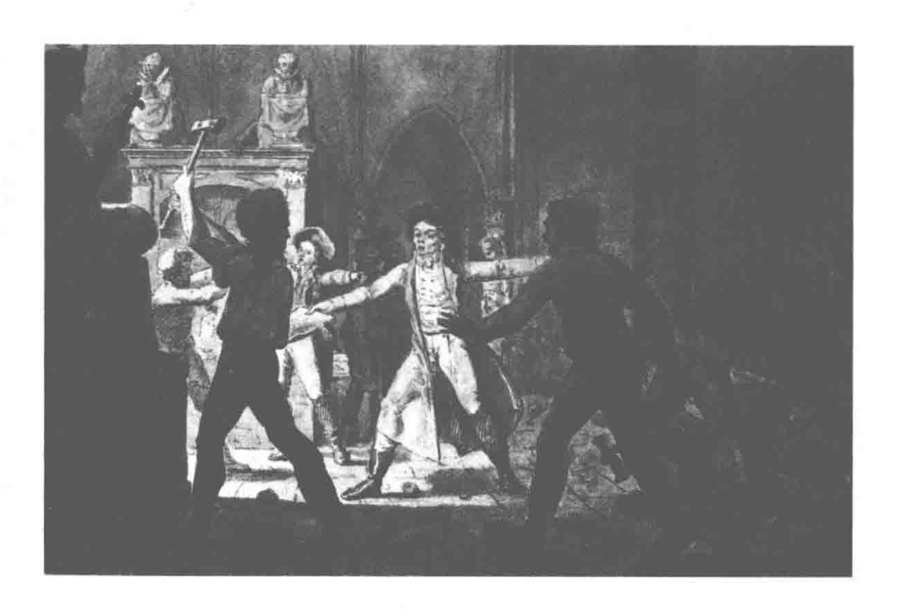


图144　亚历山大·勒努瓦试图阻止破坏圣德尼大教堂内部古迹，钢笔、墨水淡彩，苏拉维旧藏（巴黎，卢浮宫，埃德蒙·德·罗斯柴尔德藏品）

的鼓舞，早在1793年6月，勒努瓦似乎就已下定决心：首先他要保护甚至是修复那些受他控制的物品，然后他将建立一座自己的博物馆。[15]后来，他强调说，他之所以珍视“那场基于公理和正义，为万事万物建立新秩序的革命”，其主要原因就在于“要不是因为革命，那我也没有机会囤积这些古物，也没有权力分门别类地向朋友们展示这些精美的艺术”[16]。

尽管勒努瓦在1793年6月就编制了其诸多藏品目录中的第一份，并获准于8月份的一小段时间内将藏品公之于众[17]，但直到1794年4月罗伯斯庇尔被判处死刑之后，他才开始为储藏在小奥古斯丁女修道院的雕塑编制了一份详尽的目录。又过了一年多的时间，1795年9月1日，法兰西古迹博物馆永久开放了[18]，尽管它在快到10月底的时候才获得官方的承认。[19]

勒努瓦面临的（也是他从未解决的）问题是如何协调他不断唠叨的两个相互冲突的观点：一方面，他想把自己的形象突显为一个独一无二、殚精竭虑的法国遗产拯救者；另一方面，他又急于强调他的每一步都完全与政府保持一致。[20]他必须小心从事。这些物品之所以受他的控制恰恰是因为它们**曾是**“反革命的”。当他在试图阻止对吉拉尔东［Girardon］所建造的精美的具寓意性的黎塞留［Richelieu］墓的全面破坏，而致使手掌被枪尖刺伤之时，这个令人痛苦的现实就暴露无遗了（图144）。他急于指出，真正有价值的是枢机主教的模拟像而非他的尸体。他以一种中立的（也许是同情的）语气报告说：“1793年，政府的一个机构通过替这位首相的受害者复仇而发泄了革命的怒火，他们从黎塞留的尸骨上砍下了他的头颅，并把它展示给那些恰好身处索邦教堂的旁观者。”[21]虽然格雷古瓦后来很机敏地提出，保存“专制主义纪念物”的行为包括“把它们变成一种永久的示众之物以进行谴责”[22]，但勒努瓦至少在其方案刚开始执行时，不得不说服政府相信保护行为并不带有任何意识形态上的弦外之音[23]——由于很多破坏行为明显是受意识形态激发，要做到这些并不容易。他在呈交给共和国教育委员会的申请书中写道：“相信我吧，公民们，我请求允许重修我即将向你们描述的这些古迹，我的目的不是为了荣耀弗朗索瓦一世的声名，我把他的善行和他的尸灰一起忘记了。我只

关心艺术和教育的进步。”[24]

勒努瓦竭力排斥图像和历史之间的所有联系，而这种联系，如我们所看到的那样，曾吸引了自彼特拉克以来的很多作家的注意力。为艺术和艺术教育而做的声明变成了一张通行证，让这些经过修复的国王、贵族、教士的遗像在从自己最初栖身之地被驱走之后，在小奥古斯丁女修道院找到一席避难之地。为此勒努瓦想出了一个排列方法，这个方法清楚表明了艺术是如何从野蛮时代的婴儿期发展到弗朗索瓦一世的完美期，在乌埃［Vouet］和勒布伦[25]树立的坏榜样导致艺术退步之后，又如何在他所处的时代再次复兴。为了强调这一点，他收入了一批古物，其唯一功能就是作为艺术幼稚和退步的榜样。他的方法深受温克尔曼《古代艺术史》的影响，在他的目录以及为博物馆特意购藏的一尊胸像所作的独特赞词中，他都承认了这一点。[26]

242

艺术的发展与衰落通过展览得以表现，在前女修道院最长的、光线最好的走廊（原先的小礼拜堂）里[27]，一系列重要古物大致按编年顺序陈列，其中大多数是16、17世纪的作品，但也有早期（可追溯到罗马祭坛残片）和部分晚期作品。[28]然而，随着恐怖行为的平息，勒努瓦对古代艺术的兴趣——或者他感觉能为古代艺术所做的辩护——也发生了重大变化。他指出：“无论在哪儿，我都试着为博物馆收藏每一件能解释古代服装的物品……我希望这种收藏今后会对那些想复制难得一见的古代服装的艺术家们有用。”[29]虽然，勒努瓦认识到，对于“想在艺术领域寻求职业的年轻人，古物研究是绝对必要的”，但很难相信他真的认为对他们而言，学习从克洛维到菲利普二世［Philippe II］（1180—1223年）时代的服装会有很大用处。[30]事实更可能是，恰恰是勒努瓦本人被艺术作品所能提供的关于古人外貌和服装的信息迷住了——毕竟，这种兴趣对于崇仰蒙福孔声名的人来说是发自肺腑，这表明他是蒙福孔最后一位、最投入、最不挑剔的追随者。

正是这种古物学热情，再加上一种强烈的如画［picturesque］情念，指引着勒努瓦对小奥古斯丁女修道院的各个房间做了奢华而又充满异国情调的装饰，每个房间都专用于陈列某个世纪的法国雕塑：“为了向那些热爱艺术及

其历史的人展示一个久远世纪（如13世纪）的奇观，我们尽量考虑了所有细节，为我们时代之前各个世纪的趣味提供了最真实的景象。这种研究对我们的工作起了基础性作用，我们将在博物馆的所有房间都从事这项工作。”[31] 他曾经宣称，简单说明艺术的繁荣与衰落是他希望提供给艺术家的唯一帮助，但这种做法已经到头了。渐渐地，对地方色彩和历史气氛的营造使勒努瓦着了迷。

穿过“导览大厅”［Salle d'Introduction］——其中有从各个时代选出的雕塑，人们会进入那间非常小的、矩形的“13世纪大厅”［Salle du 13ème siècle］，它一度是女修道院的圣器储藏室（图145）。拱顶被涂成蓝色，上面点缀着金色星星，室内光线被有意控制得很暗，部分原因是室内嵌了从圣日耳曼德佩教堂［Saint-Germain-des-Prés］挪来的彩色玻璃窗，这样就给人留下了一种印象：“正是这种魔法，使那些被迷信搞得胆战心惊的芸芸众生陷入了永远心力交瘁的状态。”[32] 这种观点（当攻击基督教的风潮平息之后，勒努瓦曾悄悄予以压制）[33] 在当时出版的一本勒努瓦极为赞赏的书——夏尔·迪皮伊的《信仰的起源》［*L'Origine de tous les cultes*］[34] 中得到了传播。事实上，在小奥古斯丁女修道院“13世纪大厅”展出的，集中代表了“消沉、阴郁、破败的僧侣恐怖的物品”[35] 让那些参观博物馆的人产生了强烈的印象。德国戏剧作家奥古斯特·冯·科策布［August von Kotzebue］就觉得：“在昏黑的坟墓存放地穿行时，不知不觉中会被那无形的恐怖震慑。”[36]

243

当然，也可能有其他反应。1800年12月27日，波拿巴在妻子约瑟芬的陪同下参观了博物馆。在走过“13世纪大厅”时，他说：“勒努瓦，你把我带到叙利亚了；我非常满意；继续研究吧，我会一直高兴地看你的成果。”[37] 也许是那些用被已损的教堂的废料专门组合而成的门窗尖拱，“那些镶饰彩色玻璃，那些镀金材料及神秘色彩”为它带来了一种东方情调，这些是为了说明勒努瓦的哥特建筑的阿拉伯源头理论。最后，这间房子里还有一些从圣德尼运来的最令人激动的古物和平躺的人像，以及“圣路易幼子墓”［tomb of the children of St Louis］。后者是勒努瓦的工匠利用从鲁瓦约蒙特大教堂［Abbey

图145　沃泽勒（铜板摹刻），法兰西古迹博物馆“13世纪大厅”
（巴黎，卡纳瓦莱博物馆）



图146　亚历山大·勒努瓦，《法兰西古迹博物馆》，卷五，巴黎，1806年：爱丽舍风景

of Royaumont］移来的另外两座坟墓的材料修建而成。[38]

用于陈列其他时代雕像的世纪陈列室也是按照同样原则设计。博物馆有一个特征极为醒目地表明了勒努瓦对煽情与历史想象力的渴求，但这与他最初的设想并不吻合，而且事实上也与他在筹建博物馆时所声明的意向相悖。自1799年起，这所女修道院的庭院就变成了一处“世外桃源”［Elysée，即爱丽舍］（图146），主要用于纪念法国历史上的伟大人物。[39] 勒努瓦写道：“在这座静谧、平和的公园里，你可以看到四十余尊雕像。那些陵墓被分置于林间绿地中，在寂静、安详的气氛中庄严挺立的松树、柏树、白杨在给它们做伴。安放在墙上的人物面像和骨灰瓮为这片乐土平添了一丝淡淡的感伤情调，打动着那些敏感的灵魂。”[40]（图147）在爱丽舍的所有纪念物中，最吸引勒努瓦本人——和公众[41]——的是爱洛漪斯［Héloise］和阿贝拉尔［Abelard］陵墓（后来被移到了拉雪兹公墓，今天还能在那儿看到它）。他文绉绉地问道：“在这个世界，有哪颗善感的心不曾为蒲伯［Pope］和克拉尔多［Colardeau］笔下那可歌可泣的事迹流泪？”吕西安·波拿巴［Lucien Bonaparte］特许把他们俩的骨灰从塞纳河畔的诺让［Nogent-sur-Seine］运回巴黎[42]，勒努瓦为此设计了一个非常“中世纪化”的雕像（图148），有一部分是用毁掉的纪念碑碎片拼合而成，在一块巨大的、矩形的、精雕细琢的大理石上覆盖着一个尖顶，里面平躺着两尊雕像。其中爱洛漪斯那一尊是“大约在那个年代制作的女性躯体”上又加上了一颗由雕塑家路易-皮埃尔·德塞纳［Louis-Pierre Deseine］雕刻的头部。[43]

在爱丽舍，勒努瓦亲自挑选了民族历史（偶尔也包括欧洲历史）上那些值得表现的人物。不久之后，他的博物馆就成了雕刻家的灵感源泉。[44] 他不仅为笛卡尔、莫里哀、帕斯卡，而且还为皮雷斯克、温克尔曼以及他的良师蒙福孔建造了纪念碑。蒙福孔的纪念碑被恰如其分地用“象形文字、埃及图案、希腊浮雕、从帝国后期幸存下来的人像和那些从最早年代到君主专制时期的纪念碑上取下的碎片组合而成”[45]。勒努瓦总是急于得到他心目中的英雄的“真正”骨灰和骸骨[46]——他也把一些样品分送给了热心的收藏家。[47] 为了

246

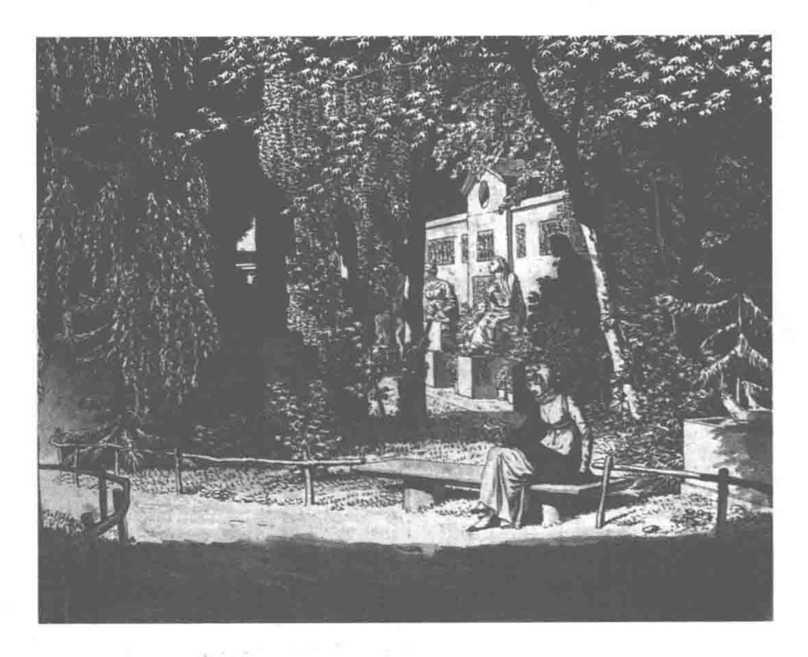


图147　埃克斯伯格，《在法兰西古迹博物馆爱丽舍小坐的妇女》，1811年，钢笔、墨水淡彩（哥本哈根国立艺术博物馆）

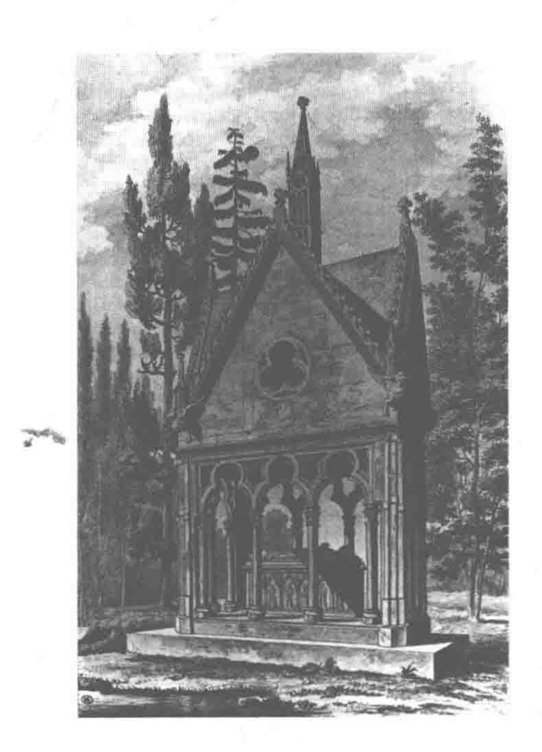


图148　“爱洛漪斯和阿贝拉尔陵墓”，爱丽舍，法兰西古迹博物馆，蚀刻印刷轮廓，水彩渲染（巴黎，卢浮宫）

把它们迎入爱丽舍，他还专门组织了隆重的典礼，一直遵循着早先迎请伏尔泰和卢梭存放在“先贤祠”[Panthéon] 的遗物而举行的特殊仪式。[48]

爱丽舍的观念、功能和布局表明，勒努瓦已经彻底打破了最初不偏不倚的历史观，我们也可以在博物馆的几乎各个方面看出同样的变化。我们发现，在1795年申请重建弗朗索瓦一世陵墓时，他还字斟句酌、谨小慎微。然而五年之后，当这项工作最后以一种多少有些特殊的风格完工，当纪念碑被存放在由它独占的六角形房间中时，勒努瓦却热情地赞美了这位君王的事迹，其笔调堪比一位旧王朝 [ancien régime] 廷臣：“我从弗朗索瓦一世（雕像）那曾褒扬过莱奥纳尔多·达芬奇的口中又一次听到了令人感伤的道别；我再次瞻仰着他的前额——他那曾止息战事 [défait les batailles] 的头脑，还有敞开的双手——那曾如此慷慨、宽厚地把金银财宝分赠给科学家和艺术家的双手。”这段没有署名的文字（极有可能是勒努瓦本人所作）出现在1800年出版的《先锋论坛》[*avant-propos*] 上，是对法兰西古迹博物馆所做的官方描述，其感情和语调很明显是针对展出的作品而发。

在拯救濒危遗产这方面，勒努瓦比历史上任何一个人的贡献都要大，但像许多狂热的人一样，他也被伟大的个人事业蒙住了双眼，而且把博物馆的发展过分密切地和个人功劳连在一起，这使他轻易忘记了什么是它“存在的真正理由”[raison d’être]。他自负又顽固，既想为他所景仰的艺术家和伟人增光添彩，又热衷于追求个人荣誉。他把卢浮宫国家博物馆当成了竞争对手，甚至是一个敌人，而不是合作者。他竭尽全力阻挠把他所掌管的藏品运往该处，即便它们已明显不适合存放在小奥古斯丁女修道院。[49] 而且，他还急切地指出，从亚琛 [Aix-la-Chapelle] 移出来的查理曼大帝之墓“无疑应该由法兰西古迹博物馆收藏，它之所以被存放在拿破仑博物馆 [Musée Napoleon]，那完全是因为人们漫不经心”[50]。更糟的是，当艺术已经完全不再需要拯救时，他还在继续拯救它。[51] 如果一座坟墓的“中世纪感”不足，他就会雇用工匠把它弄得更像一点儿；如果他在查看法国历史时，发现某些重要人物被遗漏了，他就会把现存的某一身份伪造成该人物[52]，或专门为他建一座新纪

念碑——和17、18世纪古物学家为他们的"福斯蒂纳"[Faustinas]和"庞培"
247 [Pompeys]所做的"洗礼"(及部分杜撰)如出一辙;如果建造此类纪念物的大理石石材出现短缺,那他非常乐意为此而拆掉另外一座宗教纪念碑。[53] 事实上,在博物馆工作几年之后,他制造的古物也许比他挽救的还要多。[54] 除此之外,如果与同时代研究古代艺术的学者所达到的水平相比,那他的学术也是粗枝大叶,而且过时了。人们很快就认识到他的缺陷。[55]

莱奥波尔多·奇科尼亚拉[Leopoldo Cicognara](他发现这所博物馆太黑、太潮、太冷了,不可能进行认真研究)评论说:

> 你会看到奇怪的组合以及出自贺拉斯手笔的怪物,孤立的碎片被拼凑在一起,以重构此前从未有过的古迹。你可能没见过一个长着马脖子的年轻姑娘,但在这儿,你却可以看到另外一些按照对称、尺寸、比例(这还不包括其他更为可笑的理由)制作的非常奇怪的拼合物,这些孤立的作品,是由不同年代、不同艺术家出于不同目的而设计的作品组合而成。[56]

勒努瓦之所以招致反感,其实还另有原因。许多观察者惋惜地发现(当然,也有人对此公开表示欢迎),博物馆把为帝王设计的纪念碑和其他一些——(绝大多数是由勒努瓦的匠人伪造)用以纪念平庸之辈的纪念碑——并列在一起,这使法国纪念碑的特征被荒谬地"民主化"了。[57] 批评家们说,因为他把艺术品移出了真实环境——它们原本是为教堂、宫殿而做——并把它们放到了历史博物馆那矫揉造作的语境中,所以他也改变了艺术的真正本质。毫不奇怪,卡特勒梅尔·德昆西[Quatremère de Quincy]也对此进行了攻击,因为他一直反对把绘画和雕塑从原来的地方挪走,也反对把它们移入任何一类博物馆。[58] 曾与勒努瓦合作过一段时间的雕刻家德塞纳也有类似抨击,这也许更令人震惊,尽管他公开表达过强烈的保皇观。[59] 对于法兰西古迹博物馆,最为雄辩的批评者当属夏多布里昂:"这些文物被囚禁在一个小地

方，按照时代顺序排列，被剥夺了与庙宇古物及教堂礼拜活动之间的和谐关系。仅仅用于艺术史，而不是风俗史或宗教史，它们干净得就连一粒尘埃也不容留存。对于我们的想象力和心灵，这些文物从此哑口无言。”[60] 另一位参观者也表达了相同观点，他的说法也许更富同情心：“在某个伟人的有生之年，坟墓的美也许满足了他的虚荣心，然而，正是这种美将他的骨灰陷于险境。那些簇拥着他的纪功柱、塑像、浮雕被拆毁，并被人小心翼翼地窃走，没人关心他那被忽视的、散失的遗骸会遭遇何种命运。人们能看到的只是一座坟墓，人们能记住的只是雕刻家的名字——而不是他的名字。”[61] 但是，那些用这种方式批评勒努瓦的人并没有停下来想一想，消除各种历史联系，正是他为了挽救文物，使它们免于被铲除的厄运所要付出的代价；[62] 他们也没有意识到，至少从理论上说，他本人也认为这些文物最好保留在它们最初设计好的地方。他只是说：当它们面临被粗暴毁灭的危险时——（事实已然如此）——“一种历史性的收藏（才是上策，它）能够引起（和在原地）一样多的兴趣，并能为文物提供更好的保护，以免招来破坏”[63]。

248

勒努瓦的反对者也没有提到，在博物馆建立一两年之后，它不仅被用来展示艺术史的发展过程，而且也用于激发民族的自我意识并为往昔提供了可视、可感的形式。在一个短暂却非常恐怖的时间内，这种往昔已濒于灭亡。夏多布里昂那奔放的文体（具有讽刺意味的是，其中的某些成分恰恰是受了法兰西古迹博物馆的启发）[64]，把中世纪和文艺复兴气氛重新带回了现实生活，但这能否和勒努瓦对“阴郁魔法”的感受力同样震撼人心仍存有疑问。分布在巴黎各个修道院和礼拜堂的陵墓、彩色玻璃窗和盾形徽章（它们本来就是为修道院和礼拜堂设计制作）吸引了古物学家，但同时也冒犯了公众的趣味。甚至在大革命之前，就已经有很多古物遭到了破坏，因为当时人们所受的教育是要接受启蒙主义原则，而这些东西显然无法打动他们的心肠。现在，它们被砸烂，重新做了荒唐的拼合，塞满了小奥古斯丁女修道院和它周围的花园，但却获得了一种以前也许从未有过的力量——而艺术魅力在其中所起的作用并不大。就历史博物馆本身而言（现在它早已成为我们文

化中一个必不可少的特征）——作为一种类型，它有别于艺术博物馆、珍品博物馆，或为了扩充知识、教育青年画家而设立的博物馆——在勒努瓦设计法兰西古迹博物馆之际，它就已经不再是一种全新观念。早在17世纪末，阿尔勒城［Arles］就已采取了尝试性措施，希望能在某处保护该城市残存下来的古物——尽管直到1780年，这些古物才被安置在一个破旧的女修道院里，使其成为“阿尔勒古物公共博物馆”［Musée Public d’Antiquités de la Ville d’Arles］[65]。此前50多年，图卢兹城已经建造了一座历史博物馆，藏品主要是一些订制的绘画，表现了凯尔特人到来至宗教战争期间的重大事件。[66]还有其他一些类似例子，其中最著名的是威斯敏斯特大教堂，作为英国历史上伟大人物的圣陵，它在欧洲可是广为人知，肯定也对勒努瓦产生过重要影响。[67]但还是法兰西古迹博物馆的影响更大，现在小奥古斯丁女修道院重新设计过的房间已经完全可以和罗马的遗迹相媲美；是遗迹唤醒了已然湮灭的世界，这个提法并不算夸张。

法兰西古迹博物馆并未能持续多少时间，由于拿破仑力主政府与教会相妥协的政策，把文物归还给圣德尼教堂等处的要求也就变得迫在眉睫。拿破仑倒台后，皇室、流亡贵族［aristocratic *émigrés*］重返故国，要求返还私产和祖陵的事又被重新提起。不久之后，那些批评家和索赔者可就有事干了。1816年年底，就在勒努瓦被推选为“伦敦古物协会”［The Society of Antiquaries］[68]荣誉会员之后不久，法兰西古迹博物馆也随着一纸文书被撤销了。很多文物又被放回原来的教堂（在那儿，它们经常还要接受进一步“修复”），其他一些雕塑流入了卢浮宫，我们下文还会再遇见它们，少数令人艳羡的品目，比如由克鲁埃［Clouets］创作的一组素描肖像，还有一尊据信表现了查理曼大帝的小型青铜骑马像，这些都保留在勒努瓦私人手中，尽管我们还不太清楚它们是否展出过。[69]

249

就像勒努瓦早年曾说过的那样，他之所以欢迎革命，主要是因为革命让他建造了博物馆，在回顾博物馆的废除时，其崇拜者又以同样的方式把这件事说成了“对我们革命的无情报复”[70]。在博物馆合法存在的20年中，勒努

瓦以一种狂热的激情，对它进行了扶持、扩充和宣传（通过数量不详的藏品目录），直到今天，在难得沉默的博物馆总管的圈子里，这种热情依旧无人能比。

法兰西古迹博物馆的遗产是永恒的。虽然勒努瓦有个人的趣味，虽然现场展出的是大量16、17世纪物品，但最吸引艺术爱好者和学者的还是中世纪艺术。尽管人们有时会争辩说，它的主要功能应该是“用最清楚的方式”表明“艺术，尤其是雕塑不应该怎样”[71]，但许多令人印象深刻、常常很漂亮的出版物，都应该归功于人们在小奥古斯丁女修道院中所展开的研究。[72]它作为一个榜样也激励了公私收藏，其中最著名的一处收藏的创立者是亚历山大·杜·索默拉尔［Alexandre du Sommerard］，临近1838年，他曾公开说，现代中世纪艺术研究从那里受益良多：

> 人们应该通过法兰西古迹博物馆的创立，或者说它那永远令人遗憾的废除——其排列是那么“如画”，勒努瓦的阐释是如此之好——来思考这些古物的影响力和重要性。正是它们的流散，才让我们理解了自己的财富，多亏有德昆西、亚历山大·德·拉波德［Alexandre de La Borde］、拉乌尔-罗谢特［Raoul-Rochette］、阿尔托［Artaud］、维勒曼［Willemin］、吉尔贝［Gilbert］等先生持续不断的努力，新兴考古学研究才得到了真正有效的指导。[73]

上述研究的核心内容变成了索默拉尔的私人收藏，1843年，他的收藏，再加上他此前一直生活的克吕尼公馆［the Hôtel de Cluny］和毗邻的“罗马浴室”［Roman Baths］都被政府收购。早在1833年，建筑学家阿尔贝·勒努瓦［Albert Lenoir］（亚历山大·勒努瓦的儿子）就严格依照他父亲在法兰西古迹博物馆所建立的原则，为索默拉尔编订过一份藏品展览计划。因此人们普遍认为，新建的克吕尼博物馆完全是勒努瓦在革命高潮时期所建立的博物馆的自然延续。[74]

在法兰西古迹博物馆的全盛期，很多艺术家和学者，尤其是那些有保皇倾向的艺术家和学者都涌入其中。在其藏品中，这些人发现了自己所说的"抒情诗般的"［troubadour］画面，表现的是法国历史上某些较为随意、轻松的情节。[75] 反过来，这又激发起对民族历史上的英雄事迹进行大规模重构的要求，在19世纪大部分时间内，这类事迹主导了整个欧洲的历史画。[76] 人们一眼就会看出，抒情风景画中那些器物及服装的特殊细节（正如勒努瓦所希望的那样）明显是取材于博物馆藏品，不过，人们从中所能得到的主要艺术经验还不止于此。小奥古斯丁女修道院的藏品表明，真正在同时代艺术家那里得到图解的重大法国历史事件实在是少得可怜，因此，1837年，当路易-菲利普［Louis-Philippe］决定把凡尔赛宫变成法国历史博物馆时，立刻雇用艺术家对那些早先**没有**得到记录的场面——如克洛维的洗礼［The Baptism of Clovis］、查理八世进入那不勒斯［The Entry of Charles VIII into Naples］等进行了描绘。

250

从本书上下文来看，勒努瓦成就的真正意义完全与众不同——而且也更为重要。早在1809年就有人指出，在"画家、雕刻家、建筑家、装饰家到博物馆去研究艺术史及军人和平民百姓服装的同时"，人们也可以看到"严肃的历史学家正在用一双敏锐的眼睛追寻法国古史，并希望能和那些古迹进行对比"[77]：事实上，一旦法国政治发生剧变，人们可以安心地追忆封建历史，勒努瓦就会在藏品目录中增加一些传记性奇闻轶事和一些情节生动的概要，竭其所能激励人们对其所掌管的文物展开一种历史的，而非仅仅是艺术的研究。我们得悉："参观者很少会在没有专心阅读我们历史某些章节的情况下度过他自己的一天。"[78] 另有一位博物馆常客在垂暮之年回忆说："当我们还是孩子时，就对所有那些大理石人物——国王、武士、高级教士、作家、诗人、艺术家了如指掌。我们还不大认字，但已经熟悉了他们的特征，而且还熟悉了他们的历史……（去小奥古斯丁女修道院）对阅读梯叶里［Augustin Thierry］、巴朗特［Barante］等所有此类历史学家的著作是很好的铺垫。不久之后，正是他们（这些人）对我们民族历史上那些仍然笼罩在黑暗中的时代

做出了新的解释。”[79]

博物馆被关闭后，一大批各种类型、各种信仰的历史学家都承认说过此博物馆对他们的工作极为重要，基佐［Guizot］曾把勒努瓦描述成“历史研究奠基人”[80]，这一点都不算夸张。梯叶里的确说过，他是通过阅读夏多布里昂的著作才开始转入历史研究，但他还是为拆毁小奥古斯丁女修道院感到惋惜[81]，梯叶里辞世几年之后，有人曾这样描述他：“勒努瓦不仅在这场盛极一时的政治风暴中创建了一座充满诗意的博物馆，一个法国古代艺术的避难所：他还给了我们梯叶里；在这座‘如画’的博物馆中，正是因为参观了那令人无限怅惋的哥特艺术陈列室，这位雄辩、敏锐、耐心的古代编年史家的阐释者才萌生出新想法，想要去解开包绕在我们历史源头的谜团。”[82] 普罗斯珀·德·巴朗特［Prosper de Barante］在《勃艮第编年史》［*Chronicles of Burgundy*］中试图采用“地方情调”重构中世纪，人们常拿此书和司各特的小说相提并论[83]，这位历史学家也说过，毁掉法兰西古迹博物馆是一个错误，尽管他曾寄希望于索默拉尔创建的克吕尼博物馆，希望它最终能对学者起到相同作用。[84] 另外一位中世纪专家蒙塔朗贝尔伯爵［comte de Montalembert］——他对那些从博物馆运返圣德尼和其他地方的头绪杂乱、重新翻修的陵墓修复品深感惋惜——强调说：“昔日的古迹是我们历史研究中必不可少的辅助品；它们是仍然健在的证人，我们必须每天向它们请教。”[85] 而儒勒·米什莱则用极为生动的文字，向我们讲述了法兰西古迹博物馆在一位青年历史学家那里所留下的印象，也正是在他的作品中，我们感受到了它那最大的冲击力：

252

> 即便是今天，我还能回忆起那种让我心跳的感受，它丝毫未变，还是那么激动人心。那时我还是个孩子，在黑暗的拱顶下走进房间，盯着那些苍白的面孔；满怀渴望，好奇而又提心吊胆地边走边看。一个又一个房间，一个又一个时代（图149），我在找什么呢？我说不上来——毫无疑问，是时间的生命，还有各个时代的精神。所有那些大理石入眠者，



图149　莱昂-马修·科舍罗，《艺术家在法兰西古迹博物馆作画》（巴黎，卡纳瓦莱博物馆）

伸长了四肢躺在各自的坟墓上，那时我还不完全相信他们已没有了生命。在16世纪大厅，奢华的纪念碑闪耀着雪花膏石光彩，当我离开这里，进入藏有墨洛温王朝遗物的低矮房间［room of the Merovingians］，并在那儿发现了达戈贝尔［Dagobert］的十字架时，觉得没准儿会突然看见希尔佩里克［Chilpéric］和弗雷德贡德［Fredégonde］抬起身躯，坐了起来。[86]

米什莱在另外一个场合[87]写道，正是法兰西古迹博物馆让他首次产生了鲜活的历史感。的确，还没有哪位历史研究者曾用这种方式谈论过这份艺术遗产。但是，假如米什莱不能深化并继续发展这些感受，那么，他除了会使用那种经常招来敌意的感奋人心、苍古如画（且莫说华丽）的文风之外，恐怕也就别无所成了。幸运的是，借助于——正如我们所看到的那样——在此前半个世纪中一直在发展的充满理智的讨论，他还是从那些对他来讲意味深长的视觉图像中得到了更多历史教益。正因为如此，他才变成一位开风气的伟大历史学家，通过手头的视觉证据，他对往昔的各个环节——心理的、道德的，以及叙事的、政治的环节——进行了重构，并达到了一个非凡的境界。

第十章　米什莱

直到1846年，48岁的米什莱才第一次在出版物中提到法兰西古迹博物馆在其童年时代留下的刻骨铭心的记忆。七年之后，他又以雄辞丽藻描述了他和母亲“频频”出入那些低矮、昏暗房间的往事，在那儿，他曾幻想旧日的法国君王会突然从陵墓上一跃而起。[1] 此后，借助一系列著作，他自己也长期沉浸在这种能让往昔复活的艺术之中，他和很多仰慕他的人都认为，“让往昔复活”，这正是历史学家的首要任务之一。[2] 实际上，他在1838年于法兰西公学院［Collège de France］讲第一节课之前，就已经在某些讲座中提到了博物馆，正如他在自己的日记中所言，这些有关博物馆的回忆“让我想起了童年往事”[3]。当他还是个22岁的年轻人时就已经开始撰写童年往事了，但奇怪的是，无论是在这些回忆文字还是在他所保留的同时期日记中，他都未曾提到那座几年前拆除的法兰西古迹博物馆。

米什莱少年时代身世凄凉，饥寒孤苦：父亲是印刷商，因债务纠纷入狱，17岁时母亲弃世。他说自己胆小羞怯，周遭都是冷眼恶气，感觉自己陷入了深深的孤独之中。当然，他也讲到了自己得到的补偿：懵懵懂懂的感官满足，再加上宗教信仰的短暂欢愉，这些都让他感到幸福。不过，他所感受到的最深切的关爱来自于自己的校友保罗·普安索［Paul Poinsot］（在他的帮助下，米什莱写下了最早的回忆录，然而保罗却在他完稿之前就匆匆

离世），这是他真正的欢乐。此外，通过广泛的阅读，他也同样感受到了欢乐——不仅是法文，还有希腊文、拉丁文、英文，以及后来的德文和意大利文，他还有更庞大的文学计划。从他年轻时所写的有关少年时代和青春期的回忆文字中，我们还看不出他对视觉艺术有什么兴趣，而这些，正如我们随后所看到的，将在他后来的生活和工作中起到极为重要的作用。曾有两年时间，他和莫萨先生［M. Mossa］一道参加了素描训练班，后者是一位极端保皇党——“一个很棒的小个子，一个没有才华的艺术家，甚至连品味都成问题，正如我以前所提到的那样，总觉得瓦卢和布歇天下第一”［assez bon petit homme, artiste sans talents et même jugeant mal, comme je m’en suis aperçu depuis, ne trouvant rien de plus beau que Vanloo et Boucher］——事实证明，他这段经历并没什么价值，“因为我们都算不上好学生”［à cause du mauvais ton des élèves］[4]。大约八年之后，当时他22岁，带着自己的情人波利娜·卢梭［Pauline Rousseau］（他在1824年娶了她）一起去看达维特的《苏格拉底之死》［*Death of Socrates*］，此画当时正在卢森堡博物馆短暂展出。在那儿，他“给她讲了一堂历史和神话课”，由于她喜欢达维特的《列奥尼达》［*Leonidas*］，且最喜欢吉罗德［Girodet］的《恩底弥翁》［*Endymion*］，所以“我还给她比画了一下那尊给我留下印象的骑着山羊的维纳斯雕像”[5]。这就是整个过程。

254

1824年，米什莱开始在圣巴尔贝学院［Collège de Sainte-Barbe］讲授历史，他“发现”了维科，接着开始翻译《新科学》［*Scienza Nuova*］等著作的提要。这是一段令人兴奋的经历，可能正是这件事激发了他的兴趣，让他打破了各种知识学科的界限。1825年8月，他为自己在获奖典礼上的发言准备了一个题目：“科学的整体性”［l’unité de la science］。在这篇讲稿中，他提出任何一门分支学科——语言学、文学、历史、物理和数学都不应该彼此隔绝、孤立研究。[6] 在接下来的三个月，他对这一目标还不满意，并在自己的日记中写道：“应该有人就‘人类历史的整体性’［unité de l’histoire du genre humain］再做一次精彩演讲。”[7] 他也看出了其中的困难：如果项目可行，那他就要好好想想年代的上下限问题——所选的时期太短，就不可能在所要研究的各种

事件之间建立联系，如果太长，预期的目标又会无法控制。[8]不过，他还是被眼前的种种可能性所吸引，也正是从这一刻起——1825年末至1826年初，他的思想开始和本书主题有了直接的关联。

前人已经指出，维科对视觉艺术并不感兴趣，不过米什莱心里很清楚，在他自己的工作计划中，视觉艺术可是至关重要、不可或缺。1826年2月12日，他在自己的《思想日记》[*journal des idées*]中就如何处理16世纪法国史提了许多方案，在其中一项方案中，他评论说："应该从联盟的政治和文学史入手，接着是16世纪历史，再下来是法国文学史。插图[*la partie pittoresque*]应醒目：1.伟大作者的肖像；2.如果有的话，还要配上表现重大场面（游行、杀戮）的同时期画作；3.纪念章与钱币；4.重要贵族人物的铭徽与纹章器物；5.有关这一时代的纪念碑与建筑；6.当时的巴黎平面图；7.一张法国地图。有涉及当时布道和歌谣的藏品吗？可以把它们和大革命时代的演讲和歌曲进行对比。"[9]

不幸的是，除了他在1820至1822年为杂志撰写的稿子，以及前文引用过的阅读和思考笔记，我们发现，他真正开始写日记的时间其实是1830年——此后一直持续到生命尽头——当然我们也看到了一些他从1828年夏德国之行后留下的非常简短的草记。米什莱的首次意大利之行令他深受鼓舞，之后他才开始非常详细地记录自己每天的活动。这类记录今天看起来循规蹈矩、平淡无奇，但他的日记倒有些令人印象深刻的新内容。首先，那上面不厌其烦地罗列了各种各样的古迹，让人很难相信此前还有人能像他一样看过如此多的教堂、宫殿、绘画和雕塑，而且还独具匠心，对它们做出了敏捷的、有时还颇允当的评论。他所做的观察，除了数量惊人，其性质以及他对它们的运用也同样令人称奇。

255

1830年，米什莱到达意大利，当时，无论是这片土地的自然形貌，还是那些古迹所呈现出的美学水准都没有根本变化，与当年孟德斯鸠、吉本和其他18世纪旅行家看到的景象并无二致。他花了大量时间去研究他们曾参观过的城市。和他们不同的是，对于那些卑微的、没人想看的物品，和那些崇高、

神圣的事物，他几乎一视同仁——更重要的是，他并非仅仅在自己的日记中谈论这些建筑、雕刻和绘画，而且还直接把这些观点运用到了自己的几部重要史学著作中，这也是他和他们的不同之处。之后，在那部《包罗万象史导论》[*Introduction à l'Histoire universelle*]（33岁时出版，直到去世之前，他都认为这是他对历史学所做的第一个真正重要的贡献[10]）中，他展现了代表意大利，尤其是中世纪意大利生活中的个人主义，并列举了一个醒目事例：

> 在不同历史时期，只有意大利人才拥有民用建筑，而其他民族却只知道宗教建筑。“大祭司”[*pontifex*]这个词，含义就是桥梁建筑师，和东方建筑不同，伊特鲁里亚人的建筑都服务于现实目的，它们是城墙、水渠、陵墓，没有人太在意神庙。中世纪意大利也建了许多教堂，但都是用于政治集会。当德国、英国、法国建起复杂的大教堂时，意大利却在修建道路和运河。所以在建造动人心魄的大教堂这方面，德国走在了意大利的前面，为了给米兰大教堂封顶，吉安·加莱亚佐·斯福尔扎[Gian Galeazzo Sforza]只能向斯特拉斯堡的建筑师求助。[11]

写到这里，他肯定正在回味几个月前在意大利看到的那些古迹（尽管他在自己的日记中并未对此进行描述），之后，为了表达可能是独立得出的结论，他还写下了一些不太靠得住的猜想，并以此对自己当时的回忆进行了补充（或许，扭曲一下记忆可以把事情说得更清楚吧）。

米什莱有个本事，看到什么，就会马上对其加以演绎。来到罗马三四天后，他站在卡比多利欧山丘[Campidoglio]上俯瞰全城，头脑中回想的，可能正是赫尔德透过城中建筑所看到的那种最本质的古罗马基本精神，他说：“万神殿代表了古代社会的信仰，斗兽场是两种宗教的冲突，圣彼得大教堂是基督教的胜利。从斗兽场到圣彼得大教堂，基督教征服了罗马。阿文丁[Aventine]和卡比多[Capitol]代表了（平民与贵族）二元政治。这一切都可以在卡比多山元老院宫殿中得到验证。”[12]在他那本《罗马史》[*Histoire*

romaine]（此书于罗马之行几个月后开始写作，在《包罗万象史导论》出版后旋即问世）中，他轻描淡写地提到了这些见解，顺手以其史学著作所惯有的、令人浮想联翩的方式结束了第一章："从卡比多利欧山丘眺望，在这座悲惨的城市中，那些最重要的古迹可以让你毫不费力地把握住历史的发展过程和整体性。公共会场让你看到了共和国，奥古斯都及阿格里帕的万神殿会让你明白，在古代世界，所有的民族和所有的神都会在同一个帝国、同一座庙宇中得到整合。它是罗马历史核心时代的古迹，就坐落在罗马城中心，在它的两端，你可以看到，一处是斗兽场，与基督教早期的一系列斗争就发生此处，另一处是圣彼得大教堂，它代表了基督教的胜利和威权。"[13] 256

米什莱的《包罗万象史导论》和《罗马史》都在他返回巴黎一年多后出版，其首次意大利之行所做的旅行笔记不仅为这两部书提供了帮助，而且也对他倾后半生之力所写的《法国史》大有裨益。1830年4月12日，他来到梵蒂冈博物馆的新翼厅［Braccio Nuovo］，在众多雕塑中，他对《野蛮的达契亚战俘》[Les *Captifs daces nature brute*]（图150）做了记录。[14] 在1833年12月出版的《法国史》第一卷中，他大量引用了这些内容，借以刻画"日耳曼天才那种深刻的冷漠"，这位古代雕刻家神奇地抓住了这一特征："比例夸张，须发浓密凌乱，通过这种手法，他传递的不是愚昧野蛮的气息，而是一种伟大的洪荒之力，是公牛和野象的那种力量，其本身透露出莫测的不确定性和含混气象……他们的目光不可捉摸，总让我想到德国某些最伟大人物的眼神。"[15] 257

从其最早的历史写作开始，米什莱就向读者介绍了一种当时还很新颖的观念：往昔社会的真实结构，以及不同民族的特有性格，都可以通过这些社会或民族遗留的艺术得到呈现，你可以直接目睹这一切，也可通过充满想象的沉思加以阐释。在写到巴黎圣德尼大教堂、兰斯大教堂时，他说"这些古迹是伟大的历史事实"[16]，能够创造性地运用这些事实来理解往昔，这也让他颇为得意。在《法国史》前两卷出版之际，他曾在一封信中声称[17]："还没有人站在历史学家的角度谈论过地理学，也没人想过写中世纪艺术史。就连德国人或《巴黎圣母院》的作者也不例外。他曾围绕着古迹漫步［*tourné*

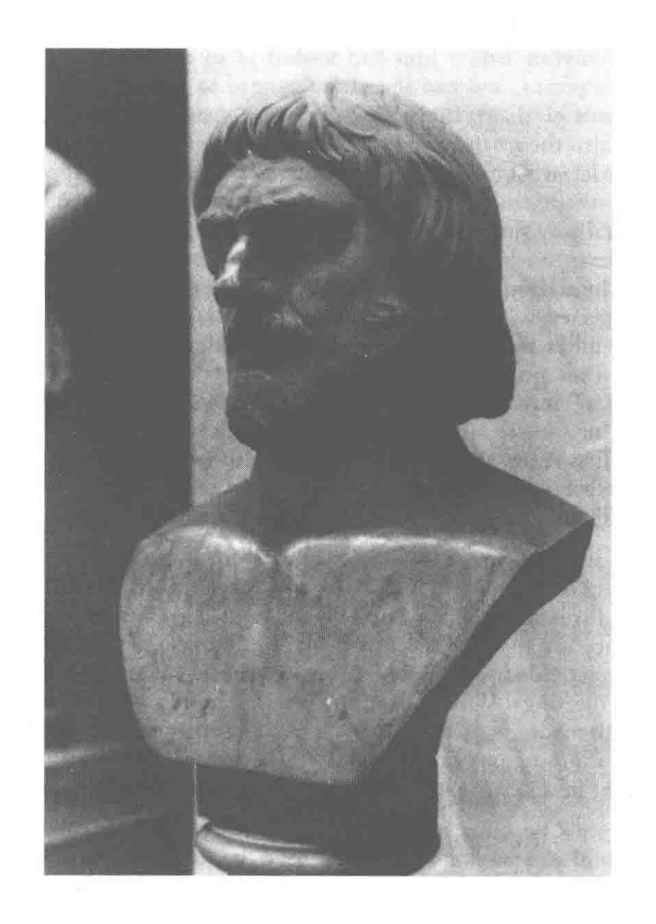


图150 《达契亚战俘》，大理石像（梵蒂冈博物馆新翼厅）

autour]，而我却解释了这些石头植物如何发芽与生长。"

"漫步"：在《法国史》中，他正是用此类字眼描述那些把大教堂视作哥特博物馆的观光客的态度，他们对那优雅的装饰赞不绝口，还会对某些在罗马艺术衰落之后出现的、精美却费时费力的手工技艺盲目赞叹，至于其深刻的象征意义，这些人却犹如聋聩。[18] 不过，透过其日记的一页页文字[19]，我们看到，两年之前，米什莱自己也正在诺曼底和布列塔尼[Brittany]的哥特大教堂"漫步"，心里也涌动着那种好奇，想要找出一番哲学上的说明，或是什么玄妙的解释，后来，他曾严厉批评别人的这种做法，但同时，自己却总想着能勘破那些早已无影无踪的更深层的未解之谜。维克多·雨果有一

个鲜明的观点，认为中世纪建筑变幻无常，我们看到，米什莱对此不屑一顾，相反，他还从中找出了逻辑上的连续性——“一种存在于石头中的极为出色的辩证逻辑”；他把自己参观的众多教堂的平面图，和英国、德国教堂的平面图做了对比——后者并非全部得之于第一手材料；早上六点，他还会叩访当地古物学家，请他们讲解怎样才能通过各种各样的窗户结构（是宽窗、双窗，还是被柱子隔开，是简朴还是浮华）来对每栋建筑断代；他会阅读最新发表的建筑论文，并造访图书馆，以便快速浏览当地的刊物；他还会听取哥特风格起源的当代理论，比如，是起源于里昂，巴塞尔，还是科隆？在鲁昂、圣图安［Saint-Ouen］、卡德贝克［Caudebec］、卡昂、莫尔莱［Morlaix］以及其他一些不太重要的城市，他都快速、草草地做了笔记，其内容不仅和建筑相关，而且还涉及当时的生活环境、家庭琐事、个人情感；这些笔记，有时生动活泼，有时非常传神，有时又在谈专业技术。在《法国史》第二卷中，一页又一页文字，洋洋洒洒、滔滔不绝，其原始材料正是这些笔记。同时，他还讲述了宗教信仰对于中世纪法国的重要意义：这种意义，只有那些明白这些信仰是如何通过哥特大教堂的特殊结构得以完美表达的人才能领略。 258

米什莱正是以这种方式穿梭于欧洲大地，不仅参观教堂，而且还参观了1830至1840年间在各地出现的小型地方博物馆，其中有某些省府大主教图书馆收集的地方名人肖像，同时，可能还会有从周边某个遭受洗劫的农舍抢救出来的稀奇古怪的珍宝，受到破坏的宗教饰品，或是某次业余考古勘察的意外收获——这些物品不停地冒出来，数量越来越多，它们对于培养历史感至关重要，一如插图本图书和刊物所起的作用。关于这一类著作，米什莱也做了详细研究，其中最著名的就是由虔诚的天主教学者阿道夫·迪德龙［Adolphe Didron］——《神的历史》［*L'Histoire de Dieu*］的作者——所编辑的《考古学年鉴》［*Annales Archéologiques*］，从1844年起，这份刊物不仅刊载了数不胜数的与基督教崇拜相关的各类物品的铜版画，而且还指出只有阐明其图像学意义，人们才会明了中世纪艺术的严肃含义。[20]

米什莱本人在其早年岁月（在对中世纪心生厌倦，转身他顾之前）曾宣称，只有朝圣者而非游客才能真正理解这一时期的艺术——“我们得小心触碰这些石头，轻踏这些石板。它们其实还在流血、受难”[21]——难怪有位从事神职工作的书评作者会心生困惑：一个缺乏宗教信仰的历史学家居然还有这种激情，真有点自相矛盾。[22] 米什莱认为艺术极为重要，其研究也充满新意——用一位评论者的话讲，即“古迹在呼吸，教堂的尖顶在思考，耳堂在玄思冥想”[23]——他的同时代人很快就注意到这一点，尽管他们有时候不太认可他所给出的例证。在一长串彬彬有礼但又非常挑剔的系列论文中，埃克斯坦［Eckstein］男爵（米什莱把书送给他，请他评论）批评米什莱曲解了黑格尔，而且对早期法国部落的民族性格也做了错误解释。[24] 埃克斯坦生于阿尔托纳［Altona］（毗邻汉堡）的一个具有日耳曼-犹太血统的路德教派家庭，在法国占领阿尔托纳之后移居罗马，并转奉天主教。他是一位颇有影响的印度主义者和东方宗教研究专家（海涅［Heine］曾极力嘲笑他，称之为“佛爷男爵”［Baron Buddha］）。[25] 他对米什莱那粗枝大叶、一概而论的做法非常敏感，比方说，仅凭皮奥-克莱门蒂诺博物馆［Museo Pio-Clementino］新翼厅的两尊雕像就说德国人具有“深刻的冷漠”，这可真是误导！“我们看到，是米什莱先生的思想就刻在了梵蒂冈，”他讥笑说，“是德语被翻译到了石头上吧。瞧瞧他对那些达契亚人的说法！多年之前，当我身处罗马时还真没想过去察看一下。”但是，达契亚人和哥特人，以及后来的日耳曼人到底又有什么关系呢？“博学的德国学者对他也是半信半疑，并未认真考虑过他的看法，这当然很不幸……我敢肯定，如果他们（康德和莱辛）遇到他，熟视之后，肯定会对他极感兴趣，他们很快就会发现，这是一位有感情、有才华，学识渊博的人，但偶尔也会捕风捉影，自找麻烦。”[26]

259

埃克斯坦对高卢艺术［Gaulish art］也很怀疑，米什莱曾（信手借用一些文字而非视觉材料）宣称：“从诞生的那一刻起，它就含有一种生猛的、夸张的、充满悲剧的气息……这种气息会引领它走向庞大，竭力追求无限，直到后来建成我们大教堂那前所未有的尖顶。”[27] 埃克斯坦评论说：

> 老实讲，把这么多千差万别的想法拧在一起，我真是很难理解。有所谓的高卢艺术吗？没有……米什莱先生所说的高卢艺术不过是罗马艺术从希腊艺术所借用的一种类型：这是一种模仿，和我们看到的所有罗马帝国艺术家所采用的模仿手法没什么两样……罗马古典［Graeco-Roman］雕塑那巨大的体量，与米什莱先生认为的中世纪大教堂建筑所特有的那种“竭力追求无限”根本就不沾边。“竭力追求无限”，如果这一说法与它那如画风格相互吻合，那这也只能归因于基督精神的砥砺……而且，不管怎么讲，把中世纪大教堂建筑视为法国杰作，这无疑是一个巨大错误。最早的石匠队伍就出现在莱茵河两岸，在斯特拉斯堡和科隆。[28]

实际上，米什莱对哥特建筑的起源及性质做过研究，并把结论认真地加到了自己的注释里[29]，他本人也深信德国的石匠首屈一指，只不过，他觉得这一风格在传入法国的过程中已发生了巨变。[30]不管怎么讲，这一类批评并没有让他望而却步，他依然把视觉材料视为历史证据并继续加以探索，以同前人迥然有别的方式继续用它们拷问往昔。

米什莱对建筑、雕刻和绘画的反应本质上更深刻、更个人化，这已经远远超出了一位勇于探索、热衷于寻找新方法的历史学家的诉求。1842年，在德国参观时，他就在绘画及晚期中世纪雕刻中发现了一种自我治愈，或至少是信仰的力量，这对于解决心理问题颇为重要，这也正是他当时最焦虑的问题。在慕尼黑，有一幅丢勒的正襟危坐的半身正面《自画像》（图151），他是首位发现此画与基督圣像类似的学者，正是这种相似之处让后来的历史学家大为震惊，同时又困惑不解。在米什莱的眼中，这位“基督”对艺术充满了热情，同时也是一位“勤奋、刻苦、高尚的工匠”。在纽伦堡，他也被圣劳伦斯大教堂中亚当·克拉夫特［Adam Kraft］的石头《自画像》（图152）深深触动，亚当·克拉夫特单膝跪地，匍匐在神龛的支脚，用肩膀托举在基座上方搭建的长廊。同样令他印象深刻的还有彼得·费舍尔［Peter Vischer］的



图151 丢勒，《自画像》(慕尼黑，古代绘画博物馆)

小型青铜个人肖像，在圣塞巴尔德［St Sebald］那装饰繁缛的圣徒神龛中，费舍尔呈站姿，半身隐没在壁龛里，身披围裙，手里还举着锤子。这些以及类似性质的其他作品向米什莱透露了一层信息，即手艺娴熟的匠人和艺术家之间根本没有死板的界限。他曾担心自己太像个艺术家（批评家从未否认他对各类风格了如指掌），他那艺术家脾气——孤僻、自私、爱面子——有可能割裂自己出身并为之奋斗的群体。现在好了，德国的哥特杰作让他不必再担心什么背叛问题。"这次旅行让我了解了自己，"他在自己的日记中欢呼，"只有在德国，那些工匠才能一展长才。"他反复强调说，自己同样也不过是一个质朴、勤劳的工匠。[31]

260



图152 亚当·克拉夫特,《托举神龛的自画像》(纽伦堡,圣劳伦斯大教堂)

二

米什莱总是迫不及待地处处向视觉艺术求助,希望它们能对自己的研究有所裨益,但在对这些材料加以实际运用时,其含义又往往模糊不清——之所以如此,可能也是因为这种感情在作怪。在首次参观意大利时,他已经给人留下了这种印象,他对自己在当地目睹的古迹做了概括,其表现如果不算杂乱无章,那也是令人目瞪口呆,不知所云;随着时光的流逝,他的艺术知

识大大增加，但基本上还是将它们视作历史材料，用各种方法加以研究，这一点倒没有改变。

长期以来，钱币和纪念章一直是历史学家所依赖的最主要的视觉材料，米什莱好像对此并不太感兴趣，只有那么一两次，他曾留意了一下中世纪的皇家印章——古物学杂志上经常讨论这种东西——并认为这是一种真正可以称作历史学而非古物学意义上的视觉证据。英国的印章有两面，正面是坐在椅子上作为统治者的英国国王，反面是作为诺曼底公爵的国王，骑着马，挥着剑。法国的印章只有一面，上面只有一位坐姿国王。这种区别源于这两个国家王位的性质差异，但对米什莱而言，它却生动说明了法国专制政权下"无为而治的陛下"——尽管实际上，在那些把法王表现为阿基坦公爵［Duke of Aquitaine］的徽章上，国王也骑着马，也是个管事的人。米什莱觉得，坐姿不仅体现了皇权，更是铁权的象征。[32] 后来，他又说法王查理五世是这个国家首位现代君主——狡猾、博学、冷酷："是一位坐着的国王，就像印章上的皇家肖像。人们一直都相信国王应骑着马。菲利普·勒·贝尔［Philippe-le-Bel］带着总理大臣皮埃尔·弗洛特［Pierre Flotte］御驾亲征，抵达考特赖［Courtrai］，而后败绩。查理五世身安宝座，却战果辉煌。"[33]

从16世纪以来，中世纪陵墓就备受古物学家关注，而且经常作为插图出现在英国、法国、德国及其他地区出版的漂亮画册上。在学者眼中，它们对于研究服装、谱牒、纹章大有裨益，对于文献几乎一片空白的历史，它们也是最可信赖、最易获取的材料，可以确定重要历史事件的年代。从保罗·吉奥维奥［Paolo Giovio］那个时候开始，人们就已经意识到它们可以为那些名人提供相对可信的肖像。不过，米什莱却用一两页文字提出了一种新见解——在这方面，他或许是首位历史学家——他觉得陵墓对于说明人们对死亡态度的变化具有潜在意义，这也为非常晚近的研究打下了基础。米什莱首先研究了奥尔良公爵路易［Louis duc d'Orléans］（此人于1407年被暗杀）遗嘱中令人印象深刻的训词。他的肖像雕刻在陵墓上，卧姿也体现了他对死亡的

态度，“按塞莱斯廷僧侣［Celestine monks］的样式着装，头下不是软枕，而是照岩石的样子做了一块石头，脚下不是狮子，也是一块岩石”，米什莱认为“在基督教最初阶段，信仰乃是一种生存力量，忧伤要加以忍耐；而死亡似乎仅仅是短暂的分离，生死隔绝，但终究合二为一”。他宣称，不看重遗体，因而也不在意豪华的陵墓，这恰恰显示了对灵魂以及对灵魂复合的强烈信仰。接着，在15世纪，信仰和希望几乎却在不知不觉中消失殆尽，于是，人们只好去粉饰和夸耀遗体：陵墓变成了礼拜堂，甚至是教堂，死人在里面变成了神。[34] 顺理成章，米什莱接着又想到了斯卡利杰里［Scaligeri］的陵墓。此陵墓位于“寂静的维罗纳”［silent Verona］，两年前，他在自己的日记中曾激动地说：“在这里，艺术并不是艺术，它是历史，是整幕的中世纪历史舞台剧。”[35] 他还（如他承认的那样，牵强地）把一处厚重、简洁的无名建筑——主人身份无法确定，而且这些信息都得之于马费伊的《维罗纳名家》[36]——和毗邻的一座豪华建筑做了对比。后者有三层，布满了圣徒和预言家，上面是个骑马的大理石像，这是坎西格诺里奥［Cansignorio］的陵墓（图153），而另外一座——从整体外观来看［selon toute apparence］——肯定属于那被他谋杀的兄弟。[37] 对于这些陵墓雕刻所提供的证据，米什莱的反应极为尖刻，这显然是受了热尔曼·皮隆［Germain Pilon］制作的那组现藏于卢浮宫的著名的《美惠三女神》［*The Three Graces*］群像（图154）的启发，雕刻这组群像，是为了托举用来盛放凯瑟琳·德·美第奇心脏（“不知到底有没有”）的骨灰瓮，这个瓮紧挨着她丈夫亨利二世的瓮，她以他的名义修建了这个纪念物。从一开始，人们就对这些精美的、衣袍半遮半掩的人像存有争议，塞莱斯廷［Celestines］礼拜堂的僧侣认为，把雕像安放在此处，用意是告诉人们它们代表了神学上的美德。[38] 有些学者确实在坚持这种看法[39]，不过，当他们在法兰西古迹博物馆展出时，弗朗西斯·勒努瓦却正确地指出，这些形象就是美惠三女神。[40] 米什莱却对如此丰富翔实的证据视而不见，反而接受了一个备受争议的传统看法[41]，认为“这些迷人的、光滑的人像肯定

265

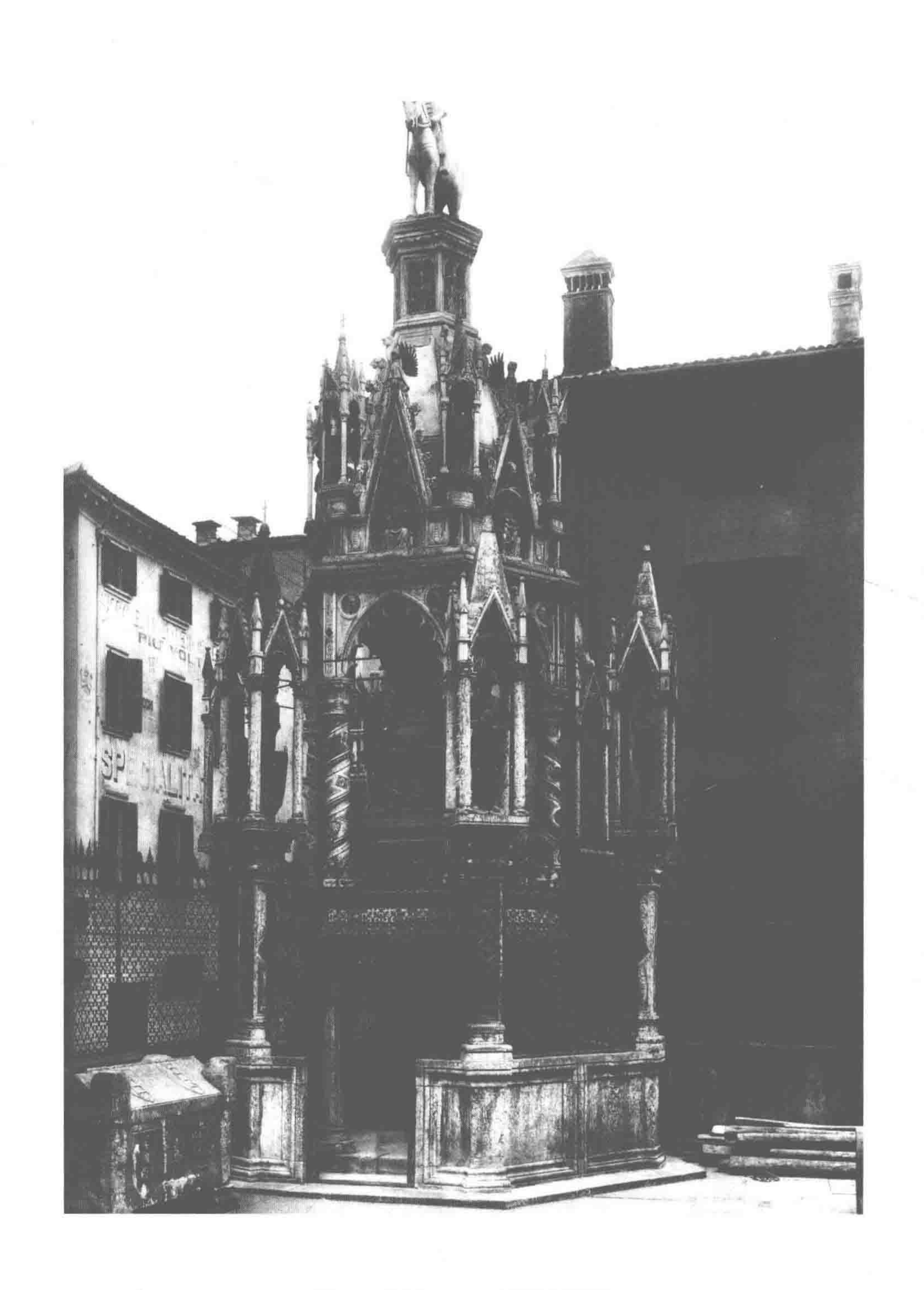


图153　维罗纳，坎西格诺里奥陵墓



图154　热尔曼·皮隆，《美惠三女神》群像，大理石（巴黎，卢浮宫）

是肖像”，他不容置疑地下结论说：“这些美女现在都身负重任，要去表现三种神学美德，众所周知，它们就是凯瑟琳心中的信仰、希望和慈爱。”[42]

米什莱很清楚，如果把墓葬纪念物的谀美视为一种不偏不倚的材料，认为它如实记录了伟大逝者的业绩，那肯定会产生许多误导，然而，在思考他们的肖像时，其见解又总是摇摆不定。理所当然，他受到了批评，因为他竟然天真地以为能从那些人物的面孔中读出他希望看到的性格。[43] 如我们所见，近一个世纪之前，吉本早就看破了这类研究的内在谬误，有时候，米什莱还会误判肖像身份，接着又张冠李戴，把他所寻找的强悍或孱弱的性格安到了其他历史人物的身上，这更是错上加错。在费尔奈［Ferney］，有一幅贴有错误标签的哈布斯堡皇后玛利亚·特雷莎［Maria Theresa］肖像，他发现了这件作品，还以为自己正在凝视“可恶的俄罗斯牛头怪”叶卡捷琳娜大帝画像：一件平庸之作，确实如此，但却由某位忠诚的弗莱芒艺术家制作完成，这位艺术家不会说谎、无暇润饰，只能兢兢业业、一丝不苟地画出他看到的东西。在这幅画中，她的表情冷峻、阴郁、毫无人性，这和众多平淡无奇的肖像画所表现的那位“多愁善感的女沙皇”［mawkish female Caesar］简直判若霄壤！不过，这种日趋粗粝的气质也很好解释：因为她和奥尔洛夫兄弟［Orloffs］及波将金［Potemkins］等一伙谋杀犯有瓜葛，因为她本人纵容了谋杀，因为她那恶毒的背叛，以及在波兰和土耳其的大屠杀；而且，“这个老女人买欢逐爱，昼夜宣淫，秽气滔天，蛮而无耻”。所有这一切都在费尔奈那幅肖像画中一览无余，肯定也让当年的伏尔泰吃过一惊，在1770年，这幅画给伏尔泰的印象，是她的身体堆满了肥肉［matière］，膨胀着邪恶。[44] 米什莱对玛利亚·特雷莎也没什么好感，不过她的恶德却迥然不同：她是一个伪善的阴谋家，一个鼓励宗教改革，心里却只想攫取教会财产的偏执狂。[45] 不过，要是米什莱知道他所观看的肖像画其实表现的是她的话，那他很有可能也会从中看出前述恶德，也会给出铁面无私的解释。

关于米什莱对肖像的认知，我们还可以找出更多毛病。在描述圣巴托

罗缪日［St Bartholomew］大屠杀前夕查理九世的容貌时，他引用了时人所写的一些生动的书面证据，其中最精彩的字句是：这位国王“脸上时常挂着一丝痉挛式的微笑，眼睛向外斜视，和那紧张地噘起来的嘴完全不相配，看上去像在调皮地挤眉弄眼”[46]。米什莱接着指出，无论是藏于圣热纳维耶芙［Sainte-Geneviève］图书馆的素描[47]，还是卢浮宫那件精美的半身雕像（图155）[48]，“都只是在进行小心翼翼地暗示，不敢去如实描绘他那痛苦的面相”——说这些话，就好像他完全不明白一个事实：在一尊正规的皇家胸像中，你根本就不可能看见你想要去发现的那种令人苦不堪言的面部痉挛迹象。[49] 米什莱对肖像画研究有开拓之功，而且一直充满了创造性，但难免也要犯这些方法上的错误。



图155　热尔曼·皮隆（作坊），《查理九世》，大理石，卢浮宫胸像的变体（纽约，大都会艺术博物馆，阿尔特曼捐赠）

米什莱迫不及待地想“复活”往昔，因此，他觉得必须把那些事迹已被他记录下来的重要人物的准确相貌呈现在读者和自己面前。不过，他之所以如此关注肖像，还应该另有原因。米什莱认为，“如画”的历史研究方法非常肤浅[50]，它省略了太多重要问题，只能描述，不能解释。而在他成长的年代，由拉瓦特尔、加尔［Gall］等人所提出的理论曾盛行一时，这一理论渗透在数不胜数、既严肃又幽默的讽刺漫画和“相面术”画稿中，他接受了一种看法，认为研究人的相貌，就可以解释他的动机，至少部分如此。关于这一点，有一类材料似乎向他提供了极为醒目的证据。 266

长久以来，16世纪法国宫廷要人的彩色粉笔肖像一直在古物学家和收

藏家中享有盛誉。早在16世纪结束前，安德烈·特韦［André Thevet］就曾接触过凯瑟琳·德·美第奇收藏的这些作品。后来，罗杰·德·盖尼埃收集了一组250幅作品，这些作品于1717年进入皇家图书馆。[51] 几乎就在同一时期，亨利·霍华德［Henry Howard］——后来的第四任卡莱尔伯爵［Earl of Carlisle］——又从佛罗伦萨得到了一大套约300幅华美肖像，这些作品一直为约克郡霍华德堡的家族所收藏，它们被束之高阁，外人很少了解。[52] 亚历山大·勒努瓦对这类素描也是情有独钟，就这位法国视觉史料保护者而言，这也在情理之中，他通过各种渠道得到过大约40件作品，现已下落不明。他自己掌管这些作品，另外还有200件油画肖像。当时，法兰西古迹博物馆依旧欣欣向荣，尽管他"巧取豪夺"，已开始谋划自己的私人收藏。1838年，所有这些肖像都被萨瑟兰公爵收购，他把它们存放在伦敦斯塔福德大宅［Stafford House］[53]，世纪末这些作品和霍华德堡的那批藏品又成为欧马勒公爵［duc d'Aumale］的囊中之物，并被归还法国。[54]

267 从盖尼埃及其他收藏家手中得来的素描就被存放在——最终为世人所知的——国家图书馆［Bibliothèque Nationale］，其排列和分类极其混乱，19世纪20年代早期，开始有人想去理出些头绪了。1822年，法国国家图书馆版画部［Cabinets des Estampes］主管让-阿德里安·乔利［Jean-Adrien Joly］把它们集成两大卷。为了确认这些素描的原作者，他还稍稍费了点脑筋。绝大多数作品都题有像主的名字，所以，认出这些人物应该毫无问题。至于创作者，传统上，很多作品都被归到了"科尔内略"［Cornelio］的名下，这个人物相当神秘，人们对他有很多猜测，据说还可能包括国王弗朗索瓦一世本人，乔利似乎也接受了这一看法。[55] 不过在1825年，他从一个叫雅克-约瑟夫·莱屈里耶［Jacques-Joseph Lécurieux］的小历史画家手里得到了另外一组约56幅非常类似的素描肖像，在没搞清楚年代的情况下，他说，这批作品画的是"亨利三世统治时期的各色人物……作者应该是Janet（即让·克鲁埃［Jean Clouet］的缩写）"[56]。几年后，乔利的继任者提到，在这些作品中，有一件素描上签有"富隆传人"［Fulonius］字样，于是他把这些作品分为一卷，

统称出自“富隆［Foulon］及其他画家”之手，许多学者坚持认为，邦雅曼·富隆［Benjamin Foulon］是克鲁埃的追随者，应该和这些素描脱不开干系。[57]现在已经很清楚，所有这些遍布在巴黎及其他城市的色粉笔素描，其品质、创造性、意图、年代及作者其实千差万别，米什莱没有意识到这些问题，但又从中得出了结论，这才是最要命的地方。

从19世纪第一个十年开始，艺术家及艺术爱好者已经开始利用藏品极为宏富的国家图书馆版画收藏室［print room］了，这个地方每周二、周五向公众开放，在其他时间里，有预约的访客亦可前来查询。奇怪的是，米什莱的名字却从未在档案记录中出现过[58]，更奇怪的是，他在自己的日记中也从未提到自己曾在那里做过研究。不过，国家图书馆版画部和圣热纳维耶芙图书馆里肯定留下过他埋头工作的身影，这座图书馆另有一组重要的16世纪素描肖像画（1861年被转入国家图书馆）[59]，他在自己的出版物中曾饱含感情地讲述了这两处收藏的素描（以及许多版画）。

签名为富隆的那一卷素描，曾令米什莱大为倾倒，他也在粗心大意地使用这个名字[60]，不过，最近，这卷素描却被认定出自弗朗索瓦·克鲁埃［François Clouet］的作坊，时间约为1571年——肯定要早于后来的圣巴托罗缪日大屠杀，因为画面中还出现了海军司令科利尼［Admiral de Coligny］这个人物。肖像中的人物绝大多数都属于凯瑟琳·德·美第奇那个圈子，其中也有几位新教人物，据说是她订制了这批画作，是送给维勒鲁瓦公爵夫人［duchesse de Villeroy］的礼物，后者的家人有很多赫然在列。[61]以现代眼光来看，其中绝大多数素描都显得平淡、雅致、谀美，有点空洞，且面面俱到。在19世纪早期，人们都认为它们（以及其他一些类似作品）是艺术家的画稿，是为同一人物的诸多油彩画像做铺垫，在许多公私藏品中，我们都可以看到此类作品：霍尔拜因也许对克鲁埃那个时代起了激励作用——众所周知，他曾创作了许多生机勃勃、充满探索性的素描，其中绝大多数都服务于这一目的。[62]米什莱肯定理所当然地认为，这些“令人佩服的素描，极为真实，为我们保留了这个宫廷的面目。总体上看，它们和那些由版画和回忆录——写

268



图156 马克·杜·瓦尔，《科利尼三兄弟》，黑色粉笔（巴黎，国家图书馆）

出来的肖像——所提供的证据并不一致。这些栩栩如生的素描，是由一双令人生畏的手，照着画中人的样子，用红色、黑色和白色的粉笔描画而成，不偏不倚，铁证如山，根本就不需要签名。它们本身就是签名。这里有洛林的枢机主教吉斯［Guise］，有陆军统帅科利尼［Coligny］。看了每张画我们都会大喊：'就是他！'"[63]

269 米什莱认为，这些肖像显然创作于某种背景之下，而这些社会背景又赋予了它们特殊的可信性。科利尼三兄弟［three Coligny brothers］素描像（图156）藏于国家图书馆版画部，其创作日期可能是这位海军司令1572年被谋杀之前[64]，还有一幅仿自这件作品的铜版画（图157），上有马克·杜·瓦尔［Marc Du Val］在1579年的签名（当时法国宫廷正在恢复胡格诺派的地位）。米什莱对比了这两件作品后宣称，铜版画夸大了海军司令好斗的特征，



图157 马克·杜·瓦尔，《科利尼三兄弟》，铜版画（巴黎，国家图书馆）

完全歪曲了原作的神采：“（铜版画）作者正梦想着圣巴托罗缪日大屠杀，并把它画在了脸上。他相信，这位伟大的、最为平和的人已经变成了一个杀伐之士。”[65] 在粗糙的铜版印刷复制品上，原作的精微之处确实已经荡然无存，不过，在现代观者的眼中，这种差异或许是由于不同媒介所致，而不是因为画家对人物性格的阐释出现了变化。 270

在另一个场合，米什莱也提到了版画部收藏的科利尼素描肖像，目的是想解释科利尼在大屠杀之前的怪异举止——关于可能出现的大屠杀，其预兆早已经频频出现：

当时，这位饱经世事、谨小慎微且老谋深算的掌舵人，这位在事务操劳中两鬓斑白的人，为什么要把自己拱手交给敌人呢？难道这位海军

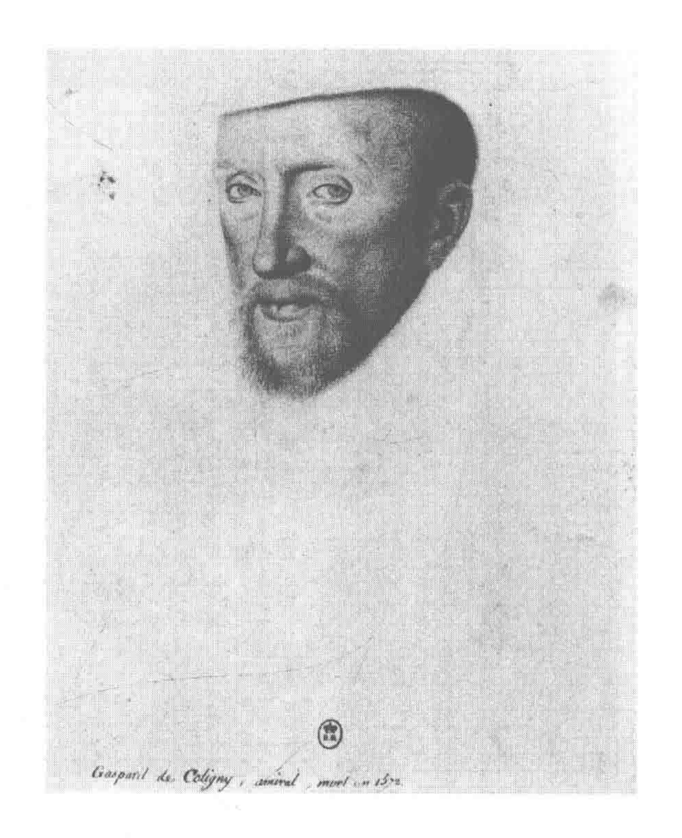


图158 弗朗索瓦·克鲁埃,《海军司令科利尼》[*Admiral Coligny*],
红、黑色粉笔(巴黎,国家图书馆)

司令突然变成了孩子,变成了一个傻兮兮的小姑娘?还是说他的第二次婚姻(后文还会简单介绍一下)软化了他的心,让他不顾一切地寻求和平?作为丈夫,他可太好了,随时都会听那些老婆的差遣——第一个,叫他去打仗,第二个,是求和平吗?任何人,只要你在杰出的富隆素描中见过这个男人的脸,见过他那坚定而又感伤的神情,那以色列法官般的面相,那张令人称奇的冷脸,这些解释恐怕都站不住脚了(图158)。

接下来,依据一些能对科利尼的行为提供进一步解释的"更为确定"的事实,他继续对此观察进行了发挥。[66]

271 米什莱对艺术证据的运用极为冒险,即便在传统领域(如基督教古迹和

肖像）进行学术研究，并以此来解答传统意义上的问题（如往昔伟大人物的性格、行为和成就）时，情况也是如此。可是他还想在那些未经探索的领域一试身手。我们看到，一开始，他曾想从自己在罗马所探索的部分雕塑、建筑古迹中找出证据，让自己所构想的伟大历史运动成为看得见、摸得着的东西。不久之后，他又发现从各类艺术创作中得来的证据其实并不准确，但如果以此来说明一个时代，或一群人的精神，它们倒是更有说服力。这一类假定（很大程度上是受黑格尔的影响）导致了很多可笑的见解——从已出版的米什莱个人著作及后来那些学者的著作中，我们可以看出这一点。不过，他现在却为历史学家提供了一条充满创造性、富有魅力的研究路径，我们不能因为这些而对此视而不见。

在其非同凡响的《法国大事年表》[Tableau de France]（发表于1833年，是《法国史》第二卷开头一章）中，米什莱不时会点缀一些感受，这些感受，有些是来源于特定地理和历史条件下的艺术品，有些来自于当地的法律和风俗，还有些是他所看到的民族身体特征和性格。他想通过这些及其他材料去了解这个国家多姿多彩、最终又融为一体的地域文化。不过，当他写到“我们美丽、富强的弗兰德斯”[notre bonne et forte Flandre][67]（这样说，是因为他假定或预设了一个事实，即“法国历史始于法语”[l'Histoire de France commence avec la langue française][68]）的时候，他又向前迈了一大步。他下结论说，要想看清当地居民那独特、庸俗而又感性的脾气，仅靠文字史料的记述还远远不够，因此必须要借重一些视觉艺术，以充实此类描述。弗兰德斯建筑，其形式非常舒缓：尖顶慢慢弱化，变成了柔和的曲线，变成了娇媚的形体。经过小心翼翼的修整，教堂也焕然一新，装饰得宛如弗莱芒宅院，干净、华丽、令人眼花缭乱，青铜饰件金碧辉煌，处处是黑白相间的大理石，尽管凑上去看，为了省钱，那些雕像其实都是木头刻的。从高高的塔楼上可以听见悠扬的教堂钟声，那是弗莱芒社区的荣耀和欢乐。不过音乐和建筑还是太抽象，还不能显示这个地方的特点，他还得再加点色彩（真实的、生活中的色彩）：在描绘热情四溢、满是人间烟火的节日场面的画作中，红脸的汉子、白肤的婆娘，一个个喝得东倒西歪，抽着烟，笨手笨脚地拢在一起跳

舞；可是，有些画作却表现了惨绝人寰的酷刑，画的是污秽、恐怖的殉道场面，还有大量的圣母像，头面光鲜，肥胖，美得令人尴尬。看来，只有“令人生畏”的鲁本斯的画笔——伦勃朗和赫拉德·杜［Gerard Dou］那冷静、严肃的绘画与此大异其趣，他们的居所被荒凉、凄美的沼泽所包围（如伊拉斯谟和格劳修斯的生活）——才能为我们画出弗兰德斯人真正的性格，而且这只能是安特卫普和布鲁塞尔的鲁本斯画作，玛丽·德·美第奇从巴黎订制的寓意画和官样画显然不在此列。

后来，泰纳、托雷［Thoré］、弗罗芒坦［Fromentin］和其他很多人也对比了荷兰与弗兰德斯在政治与宗教环境上的差异，并以此去“解释”相邻地区在绘画风格上差异。米什莱为他们提供了理论灵感，但他本人却完全站在相反的角度研究这类问题。对他来讲，是艺术提供了他所需要的证据，可以让他了解弗兰德斯居民的性格，并通过暗示了解了弗兰德斯的历史，正如那“洁白、棱角分明、锋利的岩石”和滔天骇浪（“在英国人那里，这个词带有倾向性，和法国人不一样，因为它摧毁了我们的船只，淤塞了我们的港口”）有助于解释布列塔尼人那截然不同的性格一样。[69]

272

在试图阐明早期社会的信仰和历史背景时，米什莱经常会向视觉艺术求助：他不仅（驾轻就熟地）提到了哥特大教堂的宗教庄严感，而且也提到了那些不太受人关注的图像。“去图书馆吧，”他告诉自己的读者，“拿起卡洛［Callot］和伦勃朗的版画看看吧。你会说，多荒唐的比较啊！你是对的，这就像拿一粒沙子或干涸小溪中的石子和汪洋大海做对比。没关系，观看、琢磨、提问吧。”[70] 而他从这两个人的作品——风格及所描绘的题材——的对比中，看出了法国农民所忍受的残酷压迫与荷兰的自由和荣耀之间的区别。

每当米什莱试图用艺术去说明一个特殊社会的心理状态时，其想法总是杂乱无章，其中最明显、最值得我们花些篇幅加以讨论的例子是他做的一次讨论，即：1524年，弗朗索瓦一世为什么要在舒适的意大利北部消遣过冬——正是这个错误判断让国王在帕维亚战役［the Battle of Pavia］中一败涂地，身陷囹圄。米什莱说[71]，显然，是风景迷住了这位国王，国王后来所写的某些诗句也流露出这一点；可他竟然整整荒废了四个月，什么事都不挂在



图159 柯雷乔，《圣凯瑟琳的神秘婚礼》（巴黎，卢浮宫）

心上，这真令人难以置信。或许是某位了不起的小姐留住了国王，让他把守候在法国的美人统统抛在了脑后，但具体是谁，历史学家的说法肯定不准确。因为这个问题有点特别：在意大利，"到处都是淑女"[tout est dame]。柯雷乔经常给她们画像，她们大多身形单薄，营养不良，因为太瘦反而显得格外楚楚动人。她们的优雅完全出自这番神采。

> 这一刻，意大利彻底暴露了。拉斐尔已经为纯洁的佛罗伦萨圣母[Florentine Madonnas]赋予了真实的生活气息，但还不是那么明显。现在，一个新的民族出现了，一个在苦难中苏醒，在泪水中成长的民族，一种新的性情也在萌动，优雅而又迷人，因胆小、恐惧而强颜欢笑，只有这样才不至于哭出来。谁能抓住这种精神状态呢？……一个来自柯雷乔乡村的伦巴第农民，一个无力养家、饿得半死的农民出现了：他记下了所看到的一切——这个全新的意大利，虽然年轻，却病病恹恹、紧张不安。看看卢浮宫《圣凯瑟琳的神秘婚礼》（图159）中那可怜的小圣凯

瑟琳吧——可怜的人儿眼看不能成活，永远也长不大了。她瘦得不能再瘦，身体极为糟糕。你从她那发育不良的手臂关节中就可看出苗头，画家准确地把它画了出来，除此之外，她还表现出一种痛苦的优雅，她的心灵犹如尖锐的棘刺，触痛了我们内心最深处的情感，令我们悲从中来，柔肠寸断，如染了疫病般瑟瑟发抖。

273 这就是当时的意大利，愁惨而又气息奄奄。柯雷乔只不过把它画了下来，并从这一新事物中找到了灵感，其特征就是那一抹在痛苦和优雅中颤抖的诡谲笑容。弗朗索瓦一世没见过柯雷乔，但他却体验和玩味过柯雷乔笔下的意大利："我确信，这就是他长久无所作为的原因。"

今天，恐怕没有一位历史学家或艺术史家会从这个角度来描写柯雷乔和弗朗索瓦一世。不过，倒是有艺术史家用相当长的篇幅评论了16世纪第二个十年后期意大利绘画所发生的种种变化，很多人都想通过这种变化找出当时意大利所面临的某些更为深刻的精神和政治危机。米什莱想用一幅画来描述意大利在一个关键历史时刻的精神面貌［*mentalité*］，虽然有点轻率，但终究是第一位在文化研究中运用这一方法的学者，且这一方法至今仍在沿用。

三

不过，米什莱最有历史影响的成就还是他对文艺复兴的"发明"：他认为，16世纪不仅像人们一直认为的那样见证了"艺术与学术的复兴"，更重要的是，它还见证了"世界的发现和人的发现"[72]。许多更早的历史学家（包括罗斯科）都察觉到了这一时期所发生的意义重大、影响深远的变化，但第274 一个详细研究这些变化，并进行了整体描述的人却是米什莱，他用文艺复兴来统称上述现象。1840年，他在法兰西公学院的讲座课程中开始采用这个术语[73]，不过，直到他把这个术语用作1855年出版的《法国史》第七卷的标题（从12年前他就想出版此书了）时[74]，这个词才流行起来，并引起了雅各

布·布克哈特的关注。

很多人都对这一“发明”的具体背景做过深入分析。关于米什莱本人的心态，大约在一代人之前，米什莱最伟大的追随者之一吕西安·费弗尔［Lucien Febvre］曾做过精彩的心理解释。[75] 费弗尔注意到了一种突如其来的强烈情感，即米什莱在第一任妻子去世之后，内心开始在负罪感中苦苦挣扎；他挣脱了教会和基督教本身对他的束缚；对中世纪的厌恶之情也与日俱增。这些看法全都合情合理。不过，其他一些因素也要加以考虑。作为一场运动，人们认为文艺复兴只不过意味着艺术和学术的复兴，而米什莱则拓展了这一观念，认为它应该囊括人类生活的方方面面，并有自己的表述方式，之所以如此，其原因恰恰就在于米什莱对艺术非常敏感，而且对其极端重要性深信不疑。

在米什莱那一代人中，很多人既对中世纪建筑满怀热情，同时也仰慕文艺复兴盛期绘画传统，青年时代的米什莱也不例外。不过，他对雕塑也同样情有独钟，而且是所谓“文艺复兴博物馆”［Musée de la Renaissance］的殷勤访客。[76] 这座博物馆建于1824年，直到1835年才向公众开放，但当时还是要费极大周折才能参观。[77] 它寄身于卢浮宫的一组房间内，由古典古代部指导设立。藏品包括从已经解体的勒努瓦法兰西古迹博物馆转移过来的，以及来自其他各地的雕像。在这些雕像中，人们最欣赏的是米开朗琪罗的《囚犯》［*Prisoners*］，热尔曼·皮隆的《美惠三女神》（曾让米什莱恼怒不已），皮热［Puget］的《克罗托内的米隆》［*Milon de Crotone*］，布沙尔东［Bouchardon］的《丘比特》［*Cupid*］，及卡诺瓦的两组群像。由此可以看出，博物馆所给出的文艺复兴这个名称是个泛指，几乎没什么含义。不过，既然有过这名称，那它肯定给米什莱留下了深刻印象。当然，他对勒努瓦**个人**博物馆的目录也非常了解——早在1802年，这份目录就提到：“在‘文艺复兴世纪’［*century of the Renaissance*］这个非同寻常的称号下，这个时代以其设计艺术［arts of design］，更是以其学术而扬名于世。”[78]

在1849至1851年之间，卢浮宫的15、16世纪，尤其是16世纪雕塑被更合

逻辑地陈列在五个独立专馆，每个馆都以杰出法国大师的名字命名[79]，米开朗琪罗的《囚犯》和本韦努托·切利尼的《狄安娜》安放在“让·德·杜埃及布格涅大厅”［Salle de Jean de Douay，dit de Boulogne］，和同时期各类法国半身肖像比肩而立。这种排列旨在夸耀极端民族主义，因而也招致批评，不久，这个房间被重新命名。[80]不过，让法国和意大利在艺术上并驾齐驱，这肯定鼓舞了米什莱，在缔造文艺复兴这件事上，他赋予了法国以领导者角色。他宣称，在第一次入侵意大利时，法国人还是一群野蛮人，但只有他们才能真正理解意大利艺术家的成就，并把它们传播到欧洲各地，也传给了后人：“意大利的发现对16世纪产生了巨大影响，远远超过美洲的发现。所有其他国家都步法国后尘，在这轮初日的照耀下，他们亦步亦趋，开始看得更加清楚了。”[81]

275

米什莱的艺术编年意识多少有点模糊，和他那个时代绝大多数法国人一样，除了少数几个他极其厌恶的极端天主教保守派（但他却研究了他们的作品）之外，他对15世纪意大利艺术基本没什么感情——当然，那些极个别的、向写实主义方向发展的艺术除外。[82]在他看来，这个世纪并非像后来历史学家普遍认为的那样是一个伟大的复兴时代，是绘画、雕塑、建筑盛极一时的时代，恰恰相反，他认为这是一个死气沉沉、令人窒息的年代，后起之秀备受压制。不过他依然相信，正是通过艺术，人们才能摆脱那万恶的中世纪——“这个可怕的半死不活的时代，在行将灭亡的那一刻显得尤为恶毒”［ce terrible mourant qui ne pouvait mourir ni vivre, et devenait plus cruel en touchant à sa dernière heure］[83]——因为艺术并未像科学和技术那样受到戕害。伟大的天才布鲁内莱斯基生逢其时，脱颖而出，他是“这个世界的哥伦布”[84]，于1420年设计了佛罗伦萨大教堂穹顶（图160）。令人遗憾的是，布鲁内莱斯基却后继乏人。“文艺复兴取得了一次胜利，但就在这个时候，垂死的哥特风格又重返人间，并留下了最后的回光返照”：斯特拉斯堡大教堂的尖顶，其后续风格明显精疲力竭，是在放任自流。哥特风格更为娇弱，琐碎的装饰艺术



图160　图尔平·德·克里斯，《佛罗伦萨大教堂一瞥》（伦敦，黑兹利特，古登和福克斯机构，1984年）

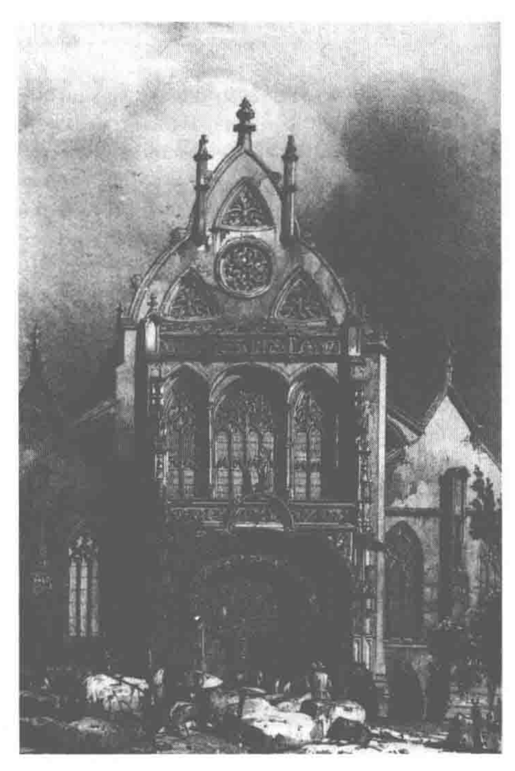


图161　伊西多尔·泰勒，《如画之旅》（弗朗什孔泰），1825年：布鲁教堂（据鲍宁顿素描稿制版，素描稿可能基于泰勒的现场写生）

越来越多，刻工和雕工［embroiderer］的手法玲珑剔透，到处都是小卷花，效果就像刺绣——所有这些都在那座漂亮的布鲁［Brou］教堂（图161）中一览无余。[85]

实际上，在布鲁内莱斯基的佛罗伦萨大教堂穹顶设计被接受之后，又过了80多年，直到1506年，奥地利的玛格丽特［Margaret］才开始为布鲁教堂奠基。[86] 米什莱的话题突然从托斯卡纳跳到了法国，这也有点让人摸不着头脑，不知所云。幸好，我们还可以看到一篇由米什莱的密友基内撰写的早在1834年就已发表的出色论文——确切地讲，这其实是一首散文诗，题目是《文艺复兴艺术与布鲁教堂》［Des Arts de la Renaissance et de l'Eglise de Brou］，

谈的基本也是同一个问题，说得也极为精确。[87] 基内把拉斐尔和米开朗琪罗笔下的现代意大利与被森林、沼泽覆盖，仍然属于蛮荒之地的法国做了对比——“直到今天，那些森林和沼泽还保留着无人之地的感伤气息”——在这个地方，“中世纪通过布鲁教堂找到了最后的避难所”，它是孱弱无力建筑的最后纪念物，每样东西都显露出虚弱、疲惫的征兆。

基内的这篇文章，米什莱肯定爱不释手，因为它明显支持了自己的看法，即布鲁内莱斯基是个孤独的巨匠，正在徒劳地对抗顽固而迟重的哥特风格。稍后，正是通过莱奥纳尔多的绘画——在这一点上，米什莱公开承认受276 益于基内[88]——人们才又一次感受到文艺复兴。但莱奥纳尔多也遭受了与布鲁内莱斯基相同的命运：后继无人。[89] 尽管有个拉斐尔，性情平和，人见人爱，但也是差强人意，因为他那么无情，那么自私，完全脱离了自己那个时代的悲惨现实：“那些冷漠的圣母知道她人间的姐妹在波吉亚攻陷福尔利［Forlì］和卡普亚［Capua］之后备受苦楚吗？当布雷西亚［Brescia］正遭受洗劫，当某个暴徒（士兵）猛击倚靠在母亲身上的未来的数学复兴者尼科洛·塔尔塔利亚［Niccolo Tartaglia］的那一刻，《雅典学派》［*the School of Athens*］中的哲学家还能心平气和，继续自己的推理和运算吗？看看吧！拉斐尔用如此迷人的手法连续画过两次‘心灵女神’［*Psyche*］，难道她从未听到米兰人凄惨的喊叫吗？西班牙人蹂躏了这座城市，明天，他们可要去罗马了！”[90] 在这个时候，世上只有一个真正的男人，只有“一个心灵，一个真正的英雄”——米开朗琪罗，他的艺术融入了真正的意大利灵魂，关于他和他的作品，米什莱如痴如醉地写了整整25页文字。[91]

米什莱把文艺复兴艺术的全盛期推迟到了16世纪，他总是想着把艺术解277 释成伟大的人类精神运动的载体，所以对他而言，如果把米开朗琪罗的绘画（以及他在文艺复兴博物馆所能看到的米开朗琪罗的雕刻）与那些标志了人类历史分水岭的地理、宗教、社会及政治上的变化联系在一起，那这完全是自然而然的事。

在此，我们强调了米什莱对绘画、雕塑和建筑的反应，这可能给读者造

成一种印象，以为完全是这些反应给他带来了灵感，进而为19世纪的历史编纂学提出了一个绝对最大胆的观念。这是一个非常错误的看法。同样，他所“发明”的文艺复兴，其边界其实已远远超出了艺术范畴，但如果没有意识这在很大程度上是得益于他对艺术的感受，那这也是一个错误。其实，真正的要点是，米什莱把从绘画、雕刻和建筑中得来的证据引入了史学探索的最前沿，这一成就既实现了古物学家昼思夜想而又一无所成的梦想，同时也开启了一种新的研究方式，而这是古物学家们倾尽全力也无法做到的事情。

第十一章　博物馆、插图及对真实性的探寻

一

米什莱回忆了小时候参观过的法兰西古迹博物馆：那些无与伦比的雕刻珍宝，在大革命的强力召唤下，刚刚从女修道院、宫殿和教堂现身，尴尬地站在那儿，底座也没了，当时他并不觉得混乱无序："相反，一种强有力的秩序第一次控制了它们，一种真正的秩序，唯一真实的秩序，反映了时代的序列。它们展示了民族的历史连续性。"[1]对于勒努瓦的装饰天才，米什莱自然会产生这样一种反应。然而，就在十余年前，当小奥古斯丁女修道院的储物仓库在市中心仓促重设之际，其用意却是截然相反，它要做的是竭尽全力破坏人们头脑中的历史连续性。从表面上看，这是仅为研究艺术而设立的一处机构，结果却唤起了对民族历史的强烈情感。这恐怕并非出于偶然，但也不是什么必然。不过，几乎就在同一时刻，在欧洲另一端又建成了一座博物馆，它可完全是出于这样一种用意。

1801年，西比尔神庙［the Temple of Sibyl，预言神庙］开放了，它位于华沙附近维斯瓦［Vistula］河畔的普瓦维花园［Pulawy Park］（图163）。[2]其名称与建筑形式均得之于一处坐落在罗马郊外蒂沃利［Tivoli］瀑布上方沧桑如画的圆形早期罗马神庙——这反而让人们完全误解了这幢建筑的内



图163 让-比埃尔·诺尔布林，《普瓦维的西比尔神庙》，1803年，素描淡彩（克拉科夫，恰尔托雷斯基博物馆）

容，最初人们称这幢建筑为“记忆神庙”[the Temple of Memory]，这其实更贴切。18根巨大的大理石柱环绕其间，观者拾级而上，前方有双重门，在入口上方，还可以看到铭刻着一行文字“继往开来”[THE PAST TO THE FUTURE]，它有两层圆形大厅，上面一层冠以穹隆顶，光从中心洒落，照亮了诸般陈设。中央是一座粉红花岗岩祭坛，上面立着皇室宝物箱，里面有波兰诸王的旧日珍宝，绘有他们形象的细密画，及袍服残片，还有从他们陵墓中取来的小件物品。在入口正对面的半圆形壁龛里，摆放着历次胜战纪念品——盾牌、剑和缴获的战旗。室内装饰是庄严的新古典主义风格，内有波兰国王扬·索别斯基[King Jan Sobieski]解除维也纳1683年之围后，从土耳其攫取的战利品，还有两个半圆形橱柜，装饰有特别设计过的玻璃覆顶抽屉，里面是奁盒、鼻烟壶、扇子、钟表、图章、钱币、勋章、服装及诸如此类的物品。

280

低一层的大厅，天光射不进来，周遭墙壁上悬挂的是镀金青铜盾形纹章。

西比尔神庙，其构想出现在波兰被彻底瓜分之后，它更像是一间圣物殿而非博物馆。其藏品千差万别，但都有一个共同特征，即为曾经存在的伟大波兰帝国提供实物证据。这座神庙的目的是用视觉形式展示一段前后相续的历史场面。

恰尔托雷斯基公主［Princess Czartoryski］家族拥有大量产业，西比尔神庙就是在其中一处产业上修建而成。像同时代诸多欧洲人一样，她一直热衷于购买与历史关联之物，只要力所能及，就会出手购藏。在埃文河畔的斯特拉特福［Stratford-upon-Avon］，她花20几尼［guineas］买了一把莎士比亚坐过的椅子，在伦敦又购入了亨利八世和克伦威尔纪念品。这些东西和更多不计其数的物品都被运到了“哥特大宅”［Gothic House］——位于同一地产上的一处花园凉亭，最初是想用作神庙卫所，但很快就被改建，扩充为第二座博物馆，同样充满历史气息。恰尔托雷斯基公主希望在它的墙面上嵌入巴士底狱的砖头、弗朗索瓦一世城堡的石头、罗马万神殿或朱庇特神殿的柱头或浅浮雕［bas-relief］。在入口上方，她还镌刻了维吉尔的一行极为酸楚的诗句：“物不能恒，命不能久；思之流泪，中心惨悴。”［SUNT LACRIMAE RERUM ET MENTEM MORTALIA TANGUNT.］这些藏品，其范围、品质和真实性千差万别：爱洛漪丝［Heloise］和阿贝拉尔［Abelard］用几块骸骨来表示（恰尔托雷斯基公主和勒努瓦在巴黎有过交往）；彼特拉克和劳拉［Laura］是一些袍服残片；莪相［Ossian］是从芬格尔［Fingal］墓采集的分类摆放的杂草；亨利四世、克伦威尔、牛顿、瑞典的查理十二世是死者的面模；弗朗索瓦一世的情妇拉贝拉·费罗尼埃［La Belle Ferronnière］则是莱奥纳尔多的一幅非凡的肖像画《抱貂的女子》［*A Lady with an Ermine*］，公主的儿子亚当·乔治·恰尔托雷斯基［Adam George Czartoryski］从意大利买进了这件作品，还为它起了一个合适的题目，显得非常应景。

281

人们在普瓦维花园哥特大宅里看到的那类历史收藏，在19世纪早期的欧洲并非罕事。不过，像西比尔神庙那样，把那些来自古代历史并被视为真迹

的物品放在一起，再用它们讲点儿什么故事，这还并不多见，尽管这在宗教上有大量先例。很快，人们就对此竞相仿效。[3]

沙皇俄国的康斯坦丁大公［Grand Duke Constantine］曾镇压过波兰起义，为了躲避大军，人们拆除了神庙里的东西并加以隐藏。同一年，奥尔良公爵加冕为法国国王路易-菲利普，就在三年之后的1833年，继王朝革命之后，久已废弃的凡尔赛宫（波旁王朝最醒目的象征）被改成了一座巨大的博物馆，用来陈列那些“让所有国家大事永世留传的艺术作品”［tous les souvenirs historiques nationaux qu’il appartient aux arts de perpetuer］（图162）。新国王的用意是纪念“法国之伟大及皇冠之壮丽”［la grandeur de la France et la splendeur de la couronne］[4]——这是国家与王权的结合——大约一代人之前，恰尔托雷斯基公主就做过同样的事，其做法更为感人，也更脆弱。博物馆从各类画家那里订制了大量巨幅历史画。在被忽视多年之后，法拉蒙大帝［Pharamond］又要重返人间了。按照要求，接受委托的艺术家要细心区分高卢人［Gaul］和法兰克人［Franks］的服装，要参考罗杰·德·盖尼埃的作品，以及各式各样的版画和蒙福孔的《法兰西王国古迹》。[5] 其实，真正令人震撼的并不是前后相继的法国历史，而是那些绵延不绝的用以纪录法国历史的视觉材料。

用一位文物管理员的话来讲，凡尔赛博物馆，其“重点不是艺术，而是历史”［non pas au point de vue de l’art, mais au point du vue de l’historie］。对那些一直埋头创作《菲利普二世和亨利二世1188年1月21日在吉萨相会》［*The Meeting between Philippe-Auguste and Herry II at Gisors on 21 January 1188*］，或《1201年十字军与威尼斯人在圣马可大教堂议和》［*The Treaty Concluded between the Crusaders and the Venetians in the Church of St Mark in 1201*］，或者其他同类题材的画家来说，这种话可不太好听。像以前一样，人们也认为除去少有的几幅杰作，博物馆在艺术上的贡献实在平淡无奇。那它对历史的贡献又如何呢？我们听到了很多炫耀之辞，“一个国家会用艺术作品去铭记历史”，在这方面，有史以来，凡尔赛博物馆的藏品“堪称数量最大，种类最全，你可以



图162 亚历山大·德·拉波德,《凡尔赛今昔》，1841年：凡尔赛博物馆

282 看到围城、战役、征服、十字军东征、历史事件、庆典，和各种以血气、天才、勇气、科学或美貌而知名的人物；还有图画、肖像、雕像和陵墓”。[6]

这些也许都恰如其分，不过，按照蒙福孔之后人们所能理解的标准，这座博物馆所展示的历史却是远远不够充分——可能其用意就是如此。当然，如果用“幻想”这两个字代替“记忆”，那我们在凡尔赛宫看到的东西也就更好理解了。在某些时期，现代画家的确会用证据来充实自己的想象，让作品更有分量，比如一些当时的胸像——或是更常见的胸像复制品，以及那在法兰西古迹博物馆展览期间或展览结束之后被随意堆放的陵墓雕像。尽管很多现代艺术家也受命绘制了诸多表现当时和18世纪发生的更重要事件的作品，但凡尔赛宫本身，以及它所保留的由勒布伦和夸瑟沃［Coysevox］所做的内部装饰，还是会让人立刻联想起路易十四独裁统治的特性。这些画作记录了同一历史时期，但风格判若霄壤，对此，那些希望目击往昔的观众肯定会一头雾水。有差别，但也有一致的地方。有一幅画表现了1745年法国战胜英国，另一幅画表现的是1807年法国战胜俄国，作者都是奥拉斯·韦尔内［Horace Vernet］，分别作于1828和1836年，虽然画家费尽心思在服装和武器上去变花样，但两幅画明显如出一辙。[7]

当然，还是晚近历史能为博物馆提供更丰富、更真实的视觉证据，但这些证据也经常前后矛盾。达维特、格罗［Gros］、吉罗代［Girodet］受命绘制了许多庆祝拿破仑胜利的皇皇巨作，但在复辟时期，这些画作基本上被束之高阁，只有现在才得以展出，让人们去怀想拿破仑的统治。革命只能用胜利的斗争予以表现——还有那在胜利的召唤下所获取的一次又一次的胜利。丹东［Danton］和罗伯斯庇尔从未进入博物馆的视野：他们不是“历史事实”［historical facts］。

西比尔博物馆的用意是让一个民族被摧毁的记忆得以永生，其方法就是在一幢集古代建筑精华于一身的楼观内陈列那些表现其荣光的视觉遗物。凡尔赛博物馆的用意却是混淆（甚至是抹除）那些与这幢法国最著名的建筑之一相关的记忆——那种凌驾于被统治臣民之上专制而又奢靡的君主制

记忆——取而代之的是另一套记忆：一个不断击败外敌、传播文明，历史超过千年之久的君主政体和国家。日耳曼国家博物馆［Germanische National Museum］于1853年6月15日在纽伦堡开放，其目的也是为国家创造一段从未存在的历史。[8]

此博物馆坐落于一处改为俗用的修道院，自宗教改革之后，它已经是城市公共财产。其最初的核心藏品来自于汉斯·冯·奥夫塞斯［Hans von und zu Aufsess］，此前20年间，他一直试着创造一个此类机构。[9] 散落在欧洲的诸多小型地方博物馆也是如此产生。不过——正如其名称所示——纽伦堡博物馆的创建者却是胸怀大志、满腔热情。他们只有一个目标，那就是从整体上展示日耳曼文明。博物馆向所有生活在德语邦国的人招募认捐会员，并得到了响应。[10] 这些邦国的统治者也提供了大量帮助，可不久之后，极端日耳曼民族主义就将他们扫除殆尽了，一开始，博物馆及其藏品所流露的正是这种情绪。国家博物馆确实变成了极端爱国主义的中心，在1871年德意志帝国成立之后，情况更是如此。[11] 这种爱国主义蕴含了过分的，有时甚至是消极的成分，但幸运的是，此类情感尚无太大危险，因为当时它们还缺少权力的支撑。在早期岁月中，此博物馆明显具有极高的学术和展览水准。创建者希望"为最早时期以迄1650年的日耳曼历史、文学和艺术史资料建立一个井然有序的宝库"，博物馆还应该和各类档案馆及某座图书馆建立紧密联系。[12] 数年后，他们进一步明确了自己的策略，即"用尽可能真实、完整的藏品宣传我们祖先生存与活动的画面，在大厅里可以唤起对祖国历史上最重要时刻的回忆，让德国最杰出的男人和女人芳名永驻"[13]。

283

博物馆用一个特殊部门来纪念这些杰出的男人和女人，除了油画和版画，他们的肖像还见于钱币、徽章和陵墓雕刻。博物馆发行的雅致的通报月刊（配有质量上乘的木版画插图）不免令人意兴盎然，心生敬意，借此，我们可以去追查那些通过购买和捐赠得来的藏品，其中有版画、泥金抄本、书籍、档案以及各种家具杂项，还可以读到博物馆各方面发展的信息及其藏品情况，通过一些简短而又翔实的书评，我们还可以查考关于中世纪德国史研

究的最新文献。[14]

对参观者而言，修道院本身也别有意趣，令人心潮起伏难平。宏伟的穹顶大厅内摆放着古迹（图164），你可以沿着回廊漫步，旁边就是成排的、翻转直立的陵墓石刻和身着铠甲的人像，你可以在兵器厅驻足，墙上挂着剑、盾和战旗，你也可以在原唱诗班位置看到从陵墓复制而来的德国历史上的伟大人物（图165）；在旧日食堂内，摆的是从布伦瑞克复制的纪念性青铜狮子造像，以及从希尔德斯海姆［Hildesheim］复制的青铜大门和柱子。随后，你还会看到彩色玻璃窗和罗马式拱顶。时代是错乱的，地域是混乱的，但却达到了目的：当观众在一座“想象博物馆”［musée imaginaire］中漫步时，仿佛听到了“想象中的历史”［histoire imaginaire］的滚滚回声。博物馆建立之初就出售青铜小像，或象牙和木头复制品，通过这些东西，一小段历史就被带回了家。[15]

就同类博物馆而言，纽伦堡日耳曼国家博物馆肯定是欧洲最伟大的一个，但它绝非孤例，也不是第一个。还有很多渴望建立国家的人也在积聚他们的历史遗物，试图以此确立自己的民族身份。[16] 不过，在19世纪末，我们看到其重点发生了变化。比如意大利，多少是通过政治与武力的联合而获得了自己的民族认同，因此很多城市有意去建专题博物馆，并以此展现这类成就。不过，就最近一段历史而言，绝大多数为此增光添彩的英雄人物及其壮举都是用照片，或者是用几乎同时代的大尺幅画作予以表现——对于那些希望再现《克洛维的洗礼》［*The Baptism of Clovis*］或《查理曼大帝翻越阿尔卑斯山》［*Charlemagne crossing the Alps*］的凡尔赛博物馆策展人而言，这些手法显然为他们所无法及。意大利遍布林林总总的复兴运动［Risorgimento］博物馆，的确，其中悬挂的绘画，通常都是事情结束之后隔了一代人左右才绘制而成[17]，但艺术家们毕竟还是经历，甚至是参与了独立战争的进程，他们的画作就像贝叶挂毯［Bayeux Tapestry］一样，虽然能看出强烈的政治宣传气息，但还是具有真实性。

纽伦堡博物馆前前后后还请人画了很多装饰性壁画，这些现代壁画就

286

287

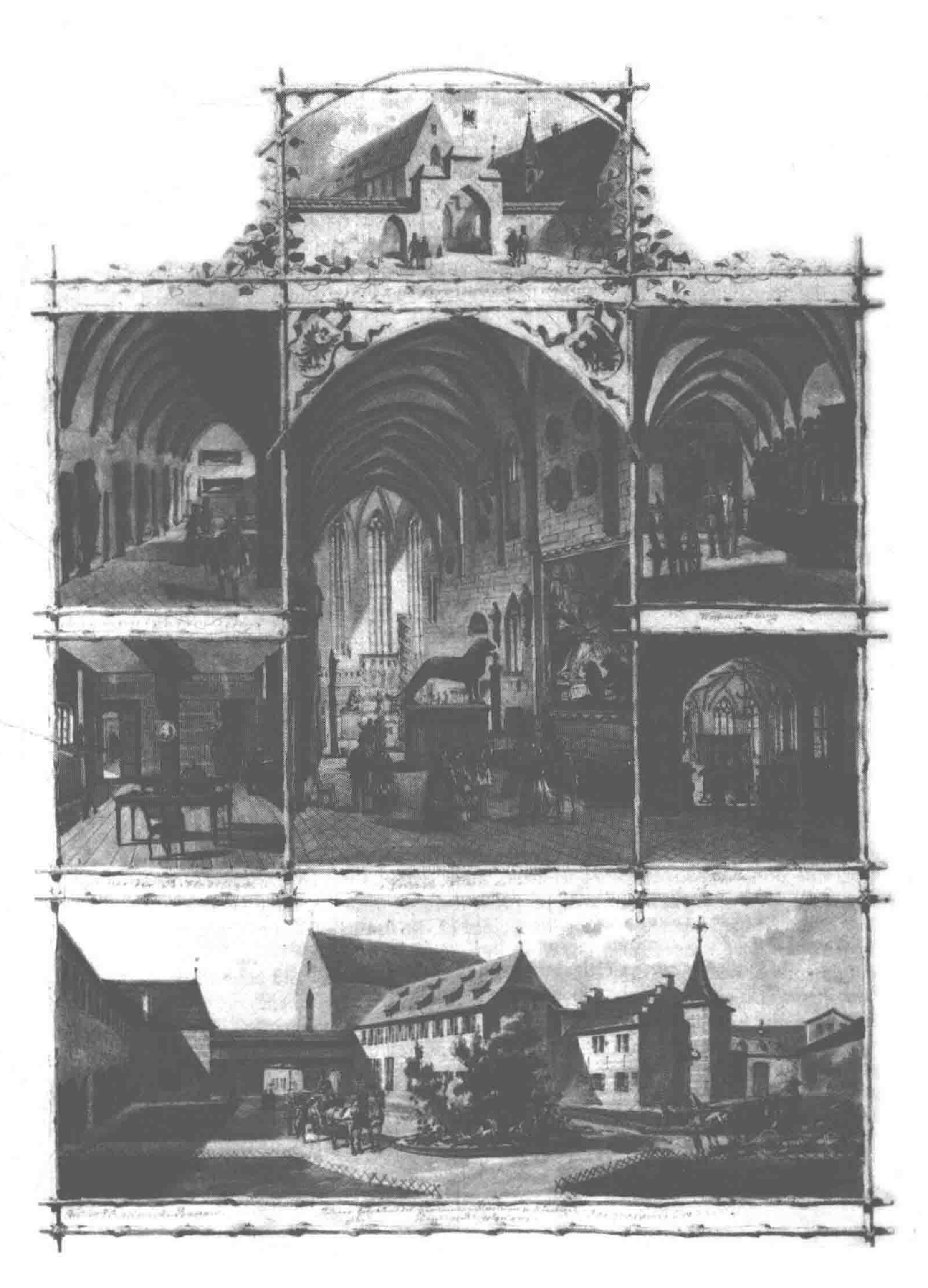


图164　路德维希·布劳恩，《日耳曼国家博物馆掠影》，1868年之后，铅笔淡彩
（纽伦堡，日耳曼国家博物馆）



图165　弗朗兹·哈布利舍克，加尔都西修道院礼拜堂，日耳曼国家博物馆的组成部分，1864年，铜版画（纽伦堡，日耳曼国家博物馆）

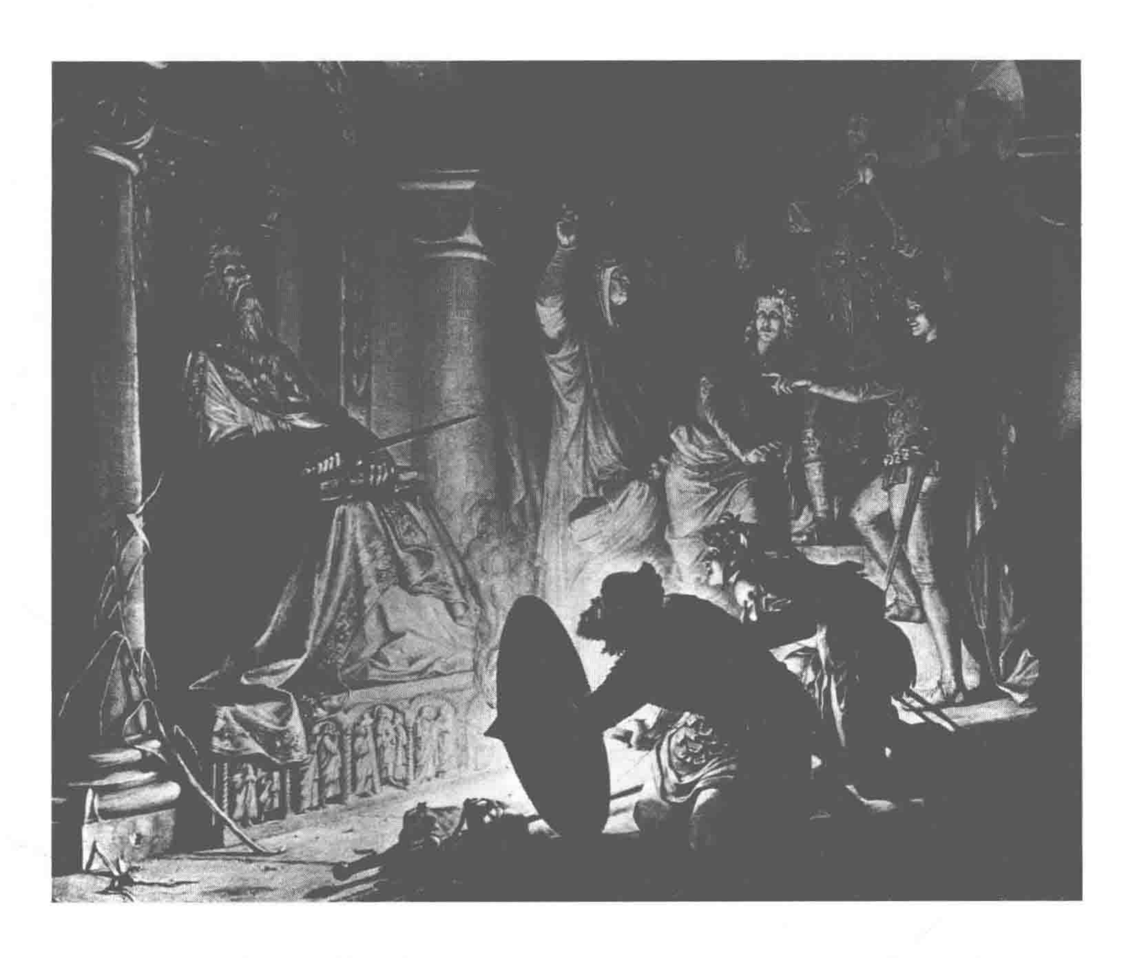


图166　威廉・冯・考尔巴赫，《皇帝奥托三世下令打开查理曼大帝的陵墓》，1859年，壁画，现已被毁，此前收藏在日耳曼国家博物馆

没什么真实性可言了，威廉・冯・考尔巴赫［Wilhelm von Kaulbach］风格夸张的《皇帝奥托三世下令打开查理曼大帝的陵墓》［*Opening of the Tomb of Charlemagne on the Orders of the Emperor Otho III*］（图166）是最早订制的一件此类作品，位于餐厅里那件布伦瑞克青铜狮子造像对面。1859年，当这件作品揭幕时，博物馆创始人汉斯异常兴奋。因为他看到，当奥托及其随从凝视坐在王位上的查理曼大帝雕像时，动作毕恭毕敬、惊惶失措。他一直渴望用闪亮的学术火炬照亮遥远、晦暗的往昔，并从日耳曼民族的荣耀中汲取心灵的力量，这些动作完美地印证了他的良苦用心。[18]

二

这种反应合情合理，因为还从未有一件作品用如此精确的手法刻意去表现一个真实的历史场景——尽管，事实是奥托保全了查理曼大帝的骸骨。考尔巴赫的作品智妙入神，但这恰恰与博物馆追求真实的宗旨［raison d'être］相悖，也与所有其他展览品，不管是原作还是复制品所宣称的内容都不一致。至少有一代历史学家都在抱怨这种对往昔的想象性的重构，认为它们完全误导了公众。长期以来，人们——在较小范围内——所熟悉的这类作品只不过是些历史书籍插图，后来才开始接受凡尔赛博物馆中那类作品，并认为它们是历史博物馆不可或缺的组成部分。最先向此类观念连续发起挑战的，可能正是倡导新型民族史研究的著名人物，可谓合情合理、恰如其分。

梯叶里［Augustin Thierry］一次又一次强调——正如其先行者所反复申说的那样——如果依赖那些篇帙整齐、索然无味的叙述，并且写作者的生活远远晚于所描述事件的发生年代，那这只能导致对往昔的误解。仅仅回到原始文献材料，如契约或同时代的编年史，那还不够，你还得细细推敲编纂这些材料时所使用的字句。只有认真地倾听我们祖先用自己的语言所做的自由交谈，我们才能明白他们和我们是如此不同，也只有这样，我们才能像他们一样理解他们的世界。沃尔特·司各特的历史小说，夏多布里昂关于信仰时代的狂想［rhapsodic evocations］，都给人身临其境、宛然欲活之感，和众多同时代人一样，梯叶里的目标之一就是把这种气息引入到严肃的正史写作之中。[19] 所以，自然而然，梯叶里以及受他激励的新一代历史学家也会去观看那些真实可信的图画材料，同时还会对现代插图画家所表达的关于往昔的虚假印象大发牢骚。1827年，梯叶里就流露了这些想法。

他在《法国史信札》［*Lettres sur l'Histoire de France*］中写道[20]："很多版画都对历史的重要场景进行了最荒诞的歪曲。那些热衷儿童教育的妈妈们最喜欢这类小东西，瞥一眼几件最受欢迎的作品，你会看到法兰克人和高卢人正握手结盟，准备驱逐罗马人，克洛维在兰斯加冕，查理曼大帝全身覆满鸢

288



图167　梯叶里，《诺曼人征服英国史》，第五版，1838年：
"秀项伊迪丝，发现国王哈罗德尸体。"

尾花饰，布汶［Bouvines］战役期间的菲利普二世则身披仿16世纪样式的钢甲，把王冠摆放在一座祭坛上。"[21]

梯叶里只能空自嗟叹：11年后，他的学术力著《诺曼人征服英国史》［*Histoire de la Conquête d'Angleterre*］第五版问世，书中配有一系列插图——并非取自贝叶挂毯（他在讨论侵略战争时，曾浓墨重彩地讨论过贝叶挂毯），而是一些如梦似幻、极为浪漫的素描，这些素描是托尼·若阿诺［Tony Johannot］和另外一些现代画家特别为其构思的（图167）；但此时，梯叶里双目已盲，再也看不见这些插图了。

如何才能为历史著作配制准确的插图呢？这是很多人都思考过的问题。早在14世纪，人们就从真正的古代钱币上复制图像，用作插图，好让自己对罗马帝国的描述更加准确可靠。后来，其他一些证据——如古代盔甲或中世纪陵墓——也开始在各种版本的前代作家著作以及古物学著作中涌现，这种现象司空见惯，颇为普遍。不过，想要进一步强化视觉经验，让往昔像正在发生的事情那样真实可信，那就会碰到一个无法克服的障碍。在书中，我们会读到很多可歌可泣或臭名昭著的事件，但其中只有极小一部分才会在图像——或幸存于世的图像中留有记录。所以，有时候，某位兢兢业业的作者或出版商可能会勉力去弥补这种缺憾。1572年，夏尔·德·布尔格维尔［Charles de Bourgueville］翻译了一部从古代晚期传下来的伪作的删节本（号

称是对特洛伊战争的现场描述），他说，书中版画都是仿自从“恕我不能提及名字”［la modestie duquel ne me permet le nommer］的朋友处借来的一部“记录古代奇闻的”［parroissant vieil à merveilles］手抄本的插图。[22] 其实，这部手289 抄本也是在回顾古代青铜和大理石雕像，依据这份材料，布尔格维尔声称他可以展现阿喀琉斯和阿伽门农的真实相貌，甚至还包括将波吕克塞娜斩首或劫夺海伦这样的场面。事实上，布尔格维尔在断言这些材料（比如说，在这本战争史中，男神或女神都没有现身）是真实可信时采用了一种原则，而此后，这又不可避免地变成了一条标准，即在重现往昔那些伟大事件时，其手法应该与今人的风格相一致，就算有所区别，那也要微乎其微。

纵观整个17、18世纪，这种情况几乎没什么太大改变。读者和出版商都会接纳一种惯例，比如说，新的研究会不断把那些粗陋笨拙的中世纪服装和文物展现在世人面前，而人们又会把这些东西摆在一起，为那些讲述远古事件的文学作品配图，但描绘手法则要迎合现代闺房生活趣味。梯叶里去世后，就在1732至1747年间，拉潘－图瓦瑞斯［Rapin-Thoyras］在伦敦为梯叶里的遗著《诺曼人征服英国史》出版了一部相当漂亮的英文版本，此书又多加了很多卷，看上去更时新。勤勉的古物学家和画家乔治·弗图［George Vertue］为这一版本雕刻了许多插图，他有时独自操刀，有时与别人合作。这些图像仿自中世纪王陵和一些有案可查的肖像，在同一幅图中，他还用极为浪漫的罗可可风格配制了一些小型纪念像，以再现当时的某个历史片段（图168）。在研究中世纪艺术时，潘诺夫斯基曾拈出“分离原则”［principle of disjunction］一词，用以指当代风格和古代题材（或者情况相反）之间的强烈反差[23]，在18世纪中叶的学术性历史著作中，这种情况恐怕再明显不过了。

为了多少能制造一点儿古今之间的距离感，常用的折中方法是选择一种含含糊糊的威尼斯文艺复兴盛期风格——尽管有时候故事中记载的事情发生于非常早的年代。最典型的例子是1723和1751年之间出版的穆拉托里的《意大利作家》［*Rerum Italicarum Scriptores*］，此书28册，是精美的对开本，插图



图168　乔治·弗图，《国王理查二世》，下方长卷表现的是“国王将王冠让给博林布鲁克的亨利（亨利四世）”，为拉潘-图瓦瑞斯遗著《英国史》译本制作的铜版画插图

引人入胜。穆拉托里是18世纪前半叶最了不起的中世纪专家，我们知道，至少在理论上，他已经充分意识到实物像文献一样，也能为历史学家提供支撑。不过，在他为公元500至1500年的意大利史编订的不计其数的未发表过（用拉丁土语和意大利方言撰写）的材料中，只有在极个别情况下，我们才会碰到一些重要工艺品的复制图像，如皇帝们的铁冠。不过，推动这项事业的人是一群贵族，他们组成了一个所谓的帕拉蒂那协会［Società Palatina］，日常事务管理者是一位博雅而有抱负的出版商菲利波・安杰拉提［Filippo Angelati］，所以要想为这些粗陋、难懂的文本选配相应的插图，那些也算不上什么难事。而且穆拉托里本人也写道："要想尽一切办法，让书本看上去庄重得体；希望版画家（祖基［Zucchi］）能投读者所好，加以润色，吸引那些读书不多的人来买书。"[24] 他们从意大利各个城市聘请了大约20位艺术家，以含含糊糊的文艺复兴风格制作了很多小巧而又讨人喜欢的版画，以记录——当然也是在歪曲——中世纪历史上某些最鲜为人知的事件（图169）。

291

292

在按要求为此类出版物配制插图时，艺术家偶尔也会流露出自己的想法。18世纪40年代，一位极受欢迎、多产而有影响力的版画家夏尔-尼古拉・科尚［Charles-Nicolas Cochin］就接受了委托，为埃诺总管的《新编法国编年简史》［*Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France*］的各种版本制作小景插画，以为润饰。[25] 科尚承认，对艺术家来讲研究徽章非常有用。我们知道，他不仅仅观看挂毯，希望得到有关达戈贝尔王［King Dagobert］时代服装的信息，而且还对14世纪国王的皇冠做了记录（所依据的无疑是蒙福孔的大部头著作）；但他却竭力宣扬，在制作书籍时绝不能为了历史准确性而牺牲艺术之美，他批评了那些学问家："他们老是没完没了地抱怨人物衣着不准确：这是他们最拿手的本事。当然，他们完全是对的，说的那些话可能也很有用……"但这都不是关键所在。他认为，除了服装不够准确之外，委罗内塞［Veronese］堪称一流艺术家的完美范例，所以，在记录12、13、14世纪和别的——包括较早时代的历史场景时，他决定选用一种多少有点弱化的



ANDREÆ DANDULI CHRONICON.

INCIPIT LIBER QUARTUS CONTINENS CAPITULA XIV.

CAPITULUM PRIMUM.

De Pontificatu Sancti Marci Evangelistæ habens partes V.



Arcus Evangelista in Aquilegia primò Catholicam Ecclesiam fundavit Anno Christi Jesu Domini nostri XLVIII. Hic ex genere Levi Sacerdos, Evãgelista Dei electus, & Petri Apostoli in baptismate filius, atque in divino sermone discipulus, prædicante Petro Romæ, ut quotidie audientibus nulla satietas fieret, rogatus est à fratribus, ut ea, quæ ille verbo prædicaret, ad perpetuam eorum commonitionem scripturæ commendaret. Petrus verò ut per Spiritum Sanctum se spoliatum comperit, furto delectatus, factum confirmavit, legendamq; Ecclesiis scripturam tradidit.

Pars Prima.

MArcus itaque, assumpto Evangelio, quod ipse confecerat, jussu Petri Aquilegiam vênit, & in quem primum egressus est locum, Mursiana vocatur, ubi Ecclesia sui nominis postea A constructa est; & innumeros suæ prædicatione, & doctrina, subsequentibus signis, ad Christi Fidem convertit. Nam (*) juvenem quemdam Athaulfum filium Ulfi lepræ morbo percussum in suburbanis Aquilegiæ sanitati restituit, & supplicantibus Neophytis Evangelium suum transcripsit, & observandum dedit, quod usque in hodiernum diem in eadem Ecclesia devotissimè veneratur.

Pars II.

CUm igitur Beatus Marcus hos cerneret in Fide roboratos, & jussu Petri Romam redire disposuisset, Hermacoram Civem Aquilejensem, quem ad regendum Populum acquisitum aptiorem cognoverat, in navicula secum assumpsit, & directò navigans in Paludes, ubi nunc Rival- B tina Civitas constructa dignoscitur, tamdem pervênit, cui tunc Rivoaltus nomen erat; & urgente vento naviculam ad Tumbam ligavit; apparuitque ei in extasi posito Angelus Dei dicens: *Pax tibi, Marce. Hìc requiescet corpus tuum.* Cui cùm se passurum illico naufragium hæsitaret, subintulit Angelus: *Ne timeas Evangelista Dei, quia adhuc tibi grandis via restat, multaque te pro Christi nomine oportet pati. Post verò passionem tuam circumvicinarum Regionum devoti & fideles Populi, Infidelium crebras persecutiones declinare volentes, hìc mirificam Urbem fabricabunt, & corpus tuum denique habere merebuntur: quod summa veneratione colent: tuisque meritis & precibus plurima beneficia consecuturi sunt.* Tunc Beatus Marcus ex-

(*) *Desunt hæc in Codice Ambrosiano.*

图169　穆拉托里，《意大利作家》，卷十二，1728年：安德烈亚·丹多洛年表，有弗朗切斯科·祖基制作的小插图

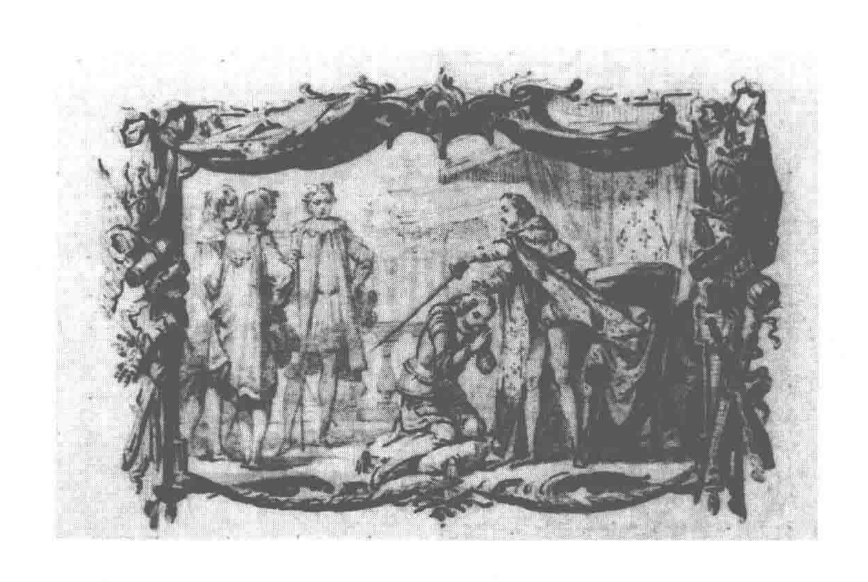


图170　夏尔-尼古拉·科尚，《册封骑士庆典》，法兰西王国第二代王朝时期，公元987年之前，最初为素描画稿（下落不详；克里斯蒂安·迈克尔惠赠照片）；此处是为埃诺总管《新编法国编年简史》制作的铜版画，1746年

委罗内塞手法来进行表现（图170）。埃诺总管对此满心欢喜，认为这些插图“合乎历史”。

但是，临近18世纪末，还并不是所有人都能接受这种过于随意的观点。特别是在英国，对于此类将往昔视觉化的当代手法，人们的态度明显更为严苛。1773年，约瑟夫·斯特拉特［Joseph Strutt］就指出，在那些（刚刚开始流行的）表现中世纪事件的图像中可以发现很多错误，并坦言这是因为无缘接触真实的材料所致。他可不是老学究，而是一位崭露头角的艺术家，一位24岁的版画家。为此，他还出版了一部薄薄的小册子，复制了从966年的埃德加［Edgar］到亨利八世以来60位在“解释最重要的历史章节”时经常出现的英王肖像，只不过这部小册子的标题有点容易让人误解。这些图像都是他依据大英博物馆、国王图书馆、牛津大学图书馆［Bodleian］等处的泥金抄本绘制、刻印而成。最让他着迷的是那些衣装和袍服（在脚注中还非常详细地记录了这些衣装和袍服原来的颜色及每部手抄本的特征），但他很清楚，这些作品可不是什么简单的时装插图。就更广阔的历史想象和学术研究而言，

293

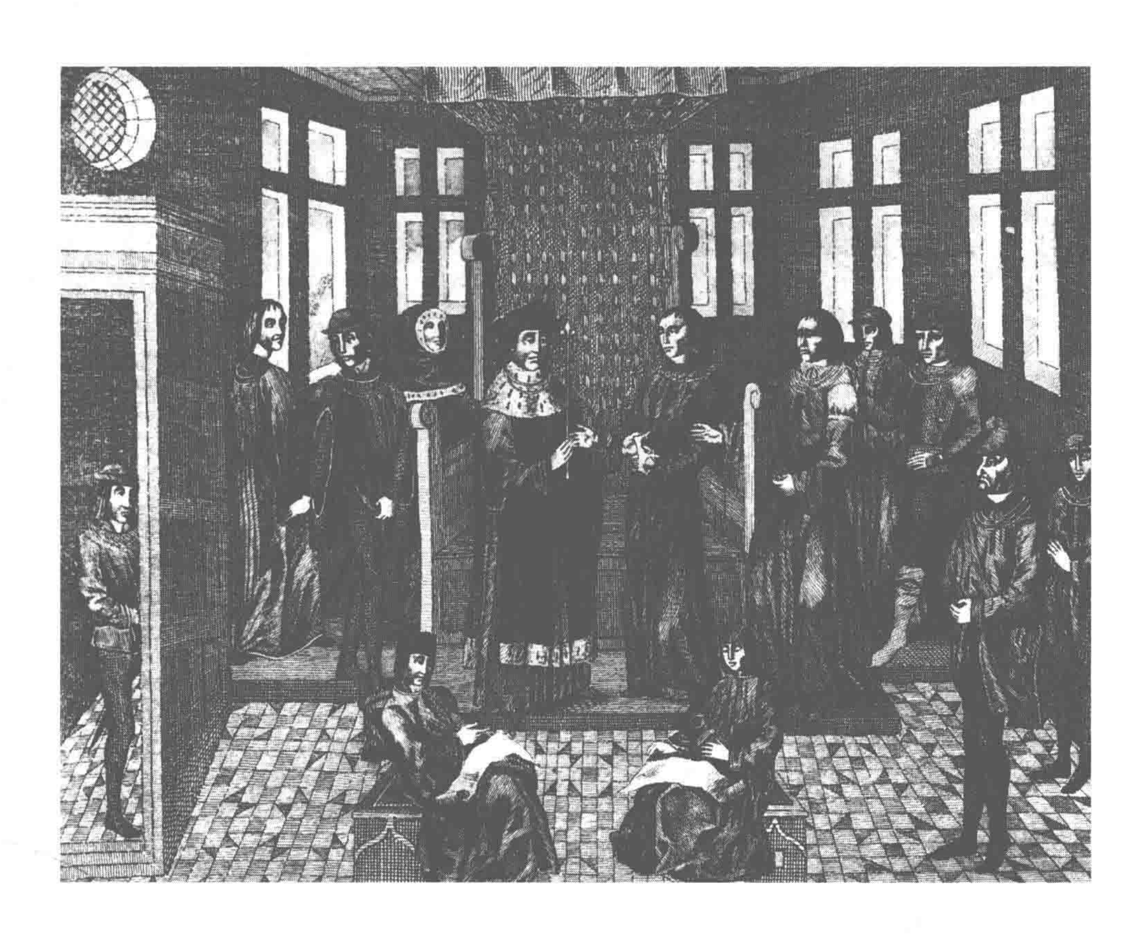


图171　约瑟夫·斯特拉特，据傅华萨《编年史》弗莱芒抄本（大英图书馆，Royal MS l8.E.ii）中的场景复制，表现了理查二世正把皇冠和权杖递给兰开斯特公爵（亨利四世），见《英格兰王室及教会古物》，1773年

这类手抄本意义非凡，不过，他也意识到，有些手抄本“还不那么古老，和它们想要图解的历史并不能完全对应”。在讨论“一部和傅华萨的《编年史》[Froissart's *chronicle*] 有关的古老抄本”时，他就公开承认了这个问题，他（依据风格化的背景图案）认定这部抄本是亨利六世统治末期之物，但表现却是大约60年前的一幕，当时理查二世仍然身着王袍，正在把皇冠和权杖递给那位居心叵测的兰开斯特公爵 [Duke of Lancaster]，后者马上就会变成国王亨利四世，只不过“在接受这些物品时，却装出一副胆怯、谦卑的模样”（图171）。站在这些主人公四周的都是这个王国的宗教和世俗领袖——这一场

面，所有热爱莎士比亚的人一直牢记在心头（其实，斯特拉特提到的莎士比亚，其素材来源于霍林斯赫德［Holinshead］）。[26]

“鉴于那个时代的艺术并不发达”，所以斯特拉特也很欣赏这些泥金抄本的“良好品味”。不过两年之后，当他开始专心制作一部三卷本著作，“全面展现从撒克逊人到亨利八世时代英国土著的礼仪、服装、武器和习俗”时，才意识到自己不得不去复制大量的早期手抄本，而这些手抄本显得丑陋怪异，“除了它们自己那个时代的礼仪和服装”，对稍早的事物明显一无所知，看起来，他所有的心血可能显得无价值可言了。大约30年前，圣帕拉伊就已发现了这些现象，不管斯特拉特知不知道这件事，他还是很快就想明白了一点：要想准确地了解“每一位插图作者或设计者自己那个时代的服装”，那这些“无知的错误”就会派上大用场了。他承认，很可能当初这些设计者就是为了好玩儿，但事实表明情况或许并非如此。很多手抄本都会在卷首画上国王或贵族肖像，周围是一圈随从，书也是献给他们的。所以说，这些人穿的恰恰是当时的服装，这也让随后几页出现的场景同样经得起检验。此外，同时代的不同手抄本还可以相互比对，以这种方法来检验，它们都彼此一致，而且也合乎“早期历史学家”所给出的描述。[27] 于是，斯特拉特认为为这批非同寻常的材料出版一套精细、准确的复制品，这完全说得过去，尽管他也坦言，直到面对神采殊胜的晚期作品时，自己才长长地舒了一口气。[28]

294

在1777和1778年，斯特拉特开始究心于两卷本《英格兰编年史》［*The Chronicle of England*］，这部书基本上一直被视为古物学著作，是“从恺撒大帝登陆英格兰到诺曼征服时期，古不列颠人和撒克逊人的文明、军事和宗教生活全史，对其礼仪、服装、艺术、习俗等亦有全面介绍”。显然，他认为，在此类供有教养但又不是古物学家的读者阅读的正史中，如果他像自己以往著作那样如实复制那些粗糙而又逼真的插图，那这部书只会被那些粗糙的、真实的插图弄得面目全非。他解释说，虽然书中42幅仿自手抄本插图的版画都“如其所是、毫发不爽地表现了建筑、土木工程、纪念碑等事物”，但他还是决定对人物形象进行调整，让他们的比例比原图更合适，也



图172 约瑟夫·斯特拉特，《英格兰编年史》，卷一，1779年，古日耳曼人和撒克逊人，以塔西佗、高卢诗人西多尼、执事保罗等人的描述进行表现

更完整。当然，“有些仍然要准确复制原图，以展现这些建筑刚刚完成时的趣味”。

像蒙福孔一样，斯特拉特（他熟悉前者的著作）自己也认识到，尽管早期手抄本人物比例失调——“我们经常看到，在一座城市中，居民的头比屋顶还要高”——但对男女形象及建筑物的描绘还是基本准确的。虽然如此，他还是忍不住把自己笔下的撒克逊人表现得尽量吻合自己时代的趣味。怀着这样的想法，他至少设计过一幅凭空想象的田园风光的画作，表现的是“塔西佗描述的那种古日耳曼人”。在画面最左端，一位古撒克逊人双臂交叠，舒舒服服地倚着自己的长矛，两条腿也交叉在一起——这是18世纪最受人欣赏的姿势之一（图172）。右边是一位穿马裤的裸胸少女，正在和一位令人

295

起敬的满脸大胡子而又和蔼可亲的战士对谈，别的人也在热烈交谈；背景是“早期”[primitive] 棚屋和树木——人们一眼就能看出，这都是某些时髦乡村庄园中常见的景致。在别的插图中，斯特拉特还把不同手抄本中的细节拼在一起，有时候，他也会从不同手抄本中选取形象，将其放在部分出自想象的背景中。[29] 用现代眼光来看，这是最真实的简陋和当下艺术时尚的混合体，看上去是那么怪异。但是（通过更为复杂的形式），这种组合还是很快就被普遍接受，人们都信任这类作品，认为这是理解往昔的一种有效手段。尽管斯特拉特像古物学家一样认识到，这些中世纪泥金抄本完全可以提供叙事性图像，但他和同时代人当时并未建议原样复制这些泥金抄本去作历史著作插图。

用真实可靠的材料图解英国史中的重要事件，这件事一直没有被那些曾经真正亲历其事的艺术家放在心上，不过在1786至1792年间，一位出版商兼版画家瓦伦丁·格林 [Valentine Green] 却迈出了大胆的一步。他的《英吉利女王列传》[*Acta Historica Reginarum Angliae*]，开始于《1161年玛蒂尔达王后恳请莫德女王从狱中释放自己的丈夫国王斯蒂芬》[*Queen Matilda soliciting the Empress Maude for the Release of her Husband King Stephen from Imprisonment in 1161*]，结束于《1706年王国总管向安妮女王进献联邦贡品》[*The Articles of the Union presented by the Commissioners to Queen Anne in 1706*]，他委托从杜塞尔多夫迁居英国的德国艺术家约翰·格哈德·胡克 [Johann Gerhard Huck] 为此书制作了12幅素描，格林自己则提供样稿并刻版。素描和印刷品在他的画廊里展览、出售。如果有人买一套版画就会获赠一本书，书中有一份图解，介绍了他塑造人物形象时所依据的资料，还有一份资料丰富（且注解周详）的相关事件历史描述。格林花了很长的篇幅来解释他所依据的工作原则[30]，由于不列颠、罗马、撒克逊、丹麦时代的肖像一幅也没有传世，有的只是些“含含糊糊的修士们的想象”，所以他的英国女王史只能从诺曼征服之后开始，女王们以及“那些真实在场，或有可能在那几个场面中做帮手的杰出人物”，其形象均来源于“钱币、图章、泥金祈祷书、手抄本、古代玻璃画和墓碑”。这些材料并不完全可靠，但数量很多，设想一下，如果其中有几件

296

物品对同一个人物相貌的刻画彼此相似，那这只可能是出自正确的观察，而非艺术上手法不济。格林坚持认为，准确的肖像对于历史场景绝对不可或缺，因为它们是：

> 历史事实最确实、最可靠的向导，总而言之，仅靠这些面孔，我们就能准确地把一件事和另一件事分开。——说得再清楚一点：让我做个游戏，如果选一些已经刻印的历史著作，从中找几个标题，然后安到同类著作的其他几个故事上，那我们还真不知该说什么才好，就算把它们加到同类著作所依据的原始材料上，效果也是如此。——另一方面，如果给每一事件只配一幅专属的主要肖像，那这些事件就不会被搞错，也不会和别的事件混淆，不会在时间和地点上出现张冠李戴之弊。

对历史事实要有切实的观察，这一点至关重要，寻找这些事实，就要求助于“古代健谈的历史学家，因为他们的腔调古色古香”。

关于这部书对往昔所做的解释，一位18世纪晚期的读者又会得出何种印象呢？出现在《1692年女王玛丽二世于海德公园检阅伦敦和威斯敏斯特民兵》［*Queen Mary II reviewing the Militia of London and Westminster in Hyde Park in 1692*］这幅画中的廷臣形象肯定不会有误。每位人物的肖像都是大致不差地仿自内勒［Kneller］、雷利［Riley］及其他画家的绘画（或摹刻自绘画的版画），他们的风格与当代趣味并无龃龉之处，同时又保留了旧日的风貌。可是，任何一个人，当他看到1161年的玛蒂尔达王后像（图173），或1284年的埃莉诺王后像时，心里难免也会犯嘀咕，他肯定会觉得，这些女士和17世纪波隆纳绘画［Bolognes Pictures］中的人物简直如出一辙。不管怎么讲，瓦伦丁·格林的长篇序言还是让我们极感兴趣，那就是对真实性的新渴望竟然会和再现历史的诉求一拍即合，而后者就其本质而言，从来都不真实。 297

俟后，英国其他出版商和版画家也按照格林的规则，玩起了各种花样。1819年，版画销售商乔治·戴尔［George Dyer］出版了《伟人、名人

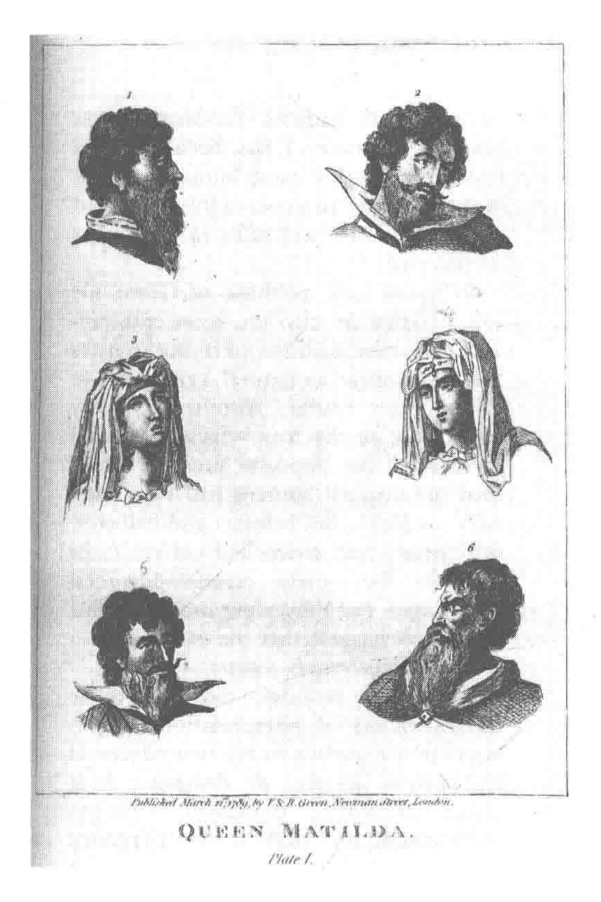


图173 胡克（由瓦伦丁·格林雕版并印刷），《英吉利女王列传》，1792年：《玛蒂尔达王后恳请莫德女王从狱中释放自己的丈夫国王斯蒂芬》的参考材料



图174 乔治·戴尔，《事略》，1819年：伊拉斯谟

的生平与性格事略》[*The Biographical Sketches of the Lives and Characters of Illustrious and Eminent Men*]，书中配有全身肖像画，时间跨越了好几个世纪，其中绝大多数画像都能被认出来，同时又有一点点怪异。此书尽可能使用真实的材料，但它们只是用来展示“每个人物的日常举止，没有矫揉造作的神情，也没穿夸张的衣服”。在霍尔拜因的肖像画中，我们已对伊拉斯谟的特征了如指掌，在这里他却身穿臃肿的长袍，领口是松松垮垮的毛边，傲然挺身而立（图174）；查理一世的肖像脱胎于凡·代克那幅现藏于卢浮宫的精彩的狩猎肖像，还在用忧伤的眼神凝视着我们；切斯特菲尔德爵士 [Lord

298

Chesterfield］坐在一把优雅的罗可可风格的椅子中，口中还讲论着什么。[31]

格林和戴尔所做的尝试给19世纪开辟了一个新传统，即尽可能轻松自然地把历史展现给现代读者。很快，另一种苗头就出现了，但立足点却正好相反。原始材料同样也得到了认真研究——在新建的历史博物馆中，人们可以看到头盔、战戟、香炉和大漆宝物柜这一类实物——但它们却用来提醒人们，往昔已然远去，浪漫如画，充满了异国情调。

有人会问，普洛斯珀·德·巴朗特［Prosper de Barante］该如何进行此类阐释呢？1824至1826年，他的《瓦卢瓦王朝勃艮第公爵史》［*Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*］第一版问世，当时并没有插图。他在序言中提到，"把历史小说的吸引力还给历史本身"，这应该是历史学的目标。但他认为，要成功做到这一点，历史学家必须去除所有个人见解，让自己的叙事完全立足于古代编年史之上。历史学家应该尽可能让这些材料自我辩护，尽可能依赖政府公文等官方文献，因为只有这样，我们才能玩味中世纪历史的真实"色彩"。[32] 然而，像梯叶里一样，巴朗特也在忍受（难道是享受吗？）成功的代价：其《公爵史》第五版印行于1837至1838年，书中配有丰富的插图，作者都是当时最重要的艺术家，如德拉克洛瓦［Delacroix］、德拉罗什［Delaroche］、布朗热［Boulanger］、德韦里亚［Devéria］、若阿诺［Johannot］、罗克普兰［Roqueplan］等，但在其他版本中，我们看到的却是一堆杂乱无章的真实视觉文献（如图章、武器、勇敢者菲利普［Philippe Le Hardi］的陵墓），一些依据原始材料稍加改动的风格怪异、指手画脚的人物肖像，以及一些艺术家心血来潮凭空捏造的构图，如德韦里亚的《奥尔良公爵夫人之死》［*Mort de la duchesse d'Orléans*］（图175）。[33]

一年之前，正是这类版画招来了研究西班牙和西属美洲［Spanish America］的美国历史学家W. H. 普雷斯科特［W. H. Prescott］的非议。他说："对于法国历史作家经常用来装点门面的插图，我一点都不放在心上，在我看来，它们更适于浪漫文学而非历史。不过，说起历史舞台上那些重要人物的真实肖像，我倒是一直很在意。"[34] 虽然普雷斯科特是个近视眼，却对视觉艺术兴趣

299



图175 巴朗特，《勃艮第公爵》，第六版，1842年：《奥尔良公爵夫人之死》（阿希尔·德韦里亚作）

盎然，事实上，在运用那些他（有时是一厢情愿地）认为可靠的肖像画来为自己的史学著作配图时，他也碰到了许多麻烦，付出了很大代价。他聘请了一位西班牙艺术家为其《菲利普二世的统治》[*Reign of Philip the Second*] 制作插图，以水彩画复制了马德里的公私藏画，并在伦敦刻成版画。虽然自己从未见过原作，但他对那些依据提香的菲利普二世画像改编的不太可靠的作品却很满意——“他的眼睛看上去很邪恶，很难赢得我们的信任”，同样，“阿尔瓦公爵 [the Duke of Alva]（图176），那冷漠的面部轮廓坚硬如铁，我们一定会把它看成铁石心肠领袖的真实写照，正是他践踏了尼德兰的自由”。[35]

在19世纪中期那几年，对肖像画的这种解释非常流行，然而，直到1859至1860年，人们才迈出关键的一步，开始广泛采用当时的视觉材料，

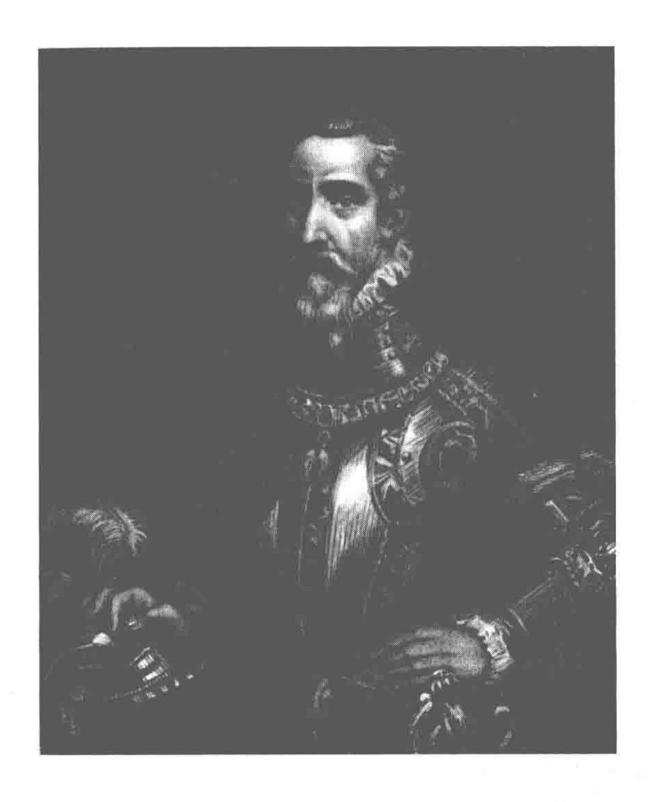


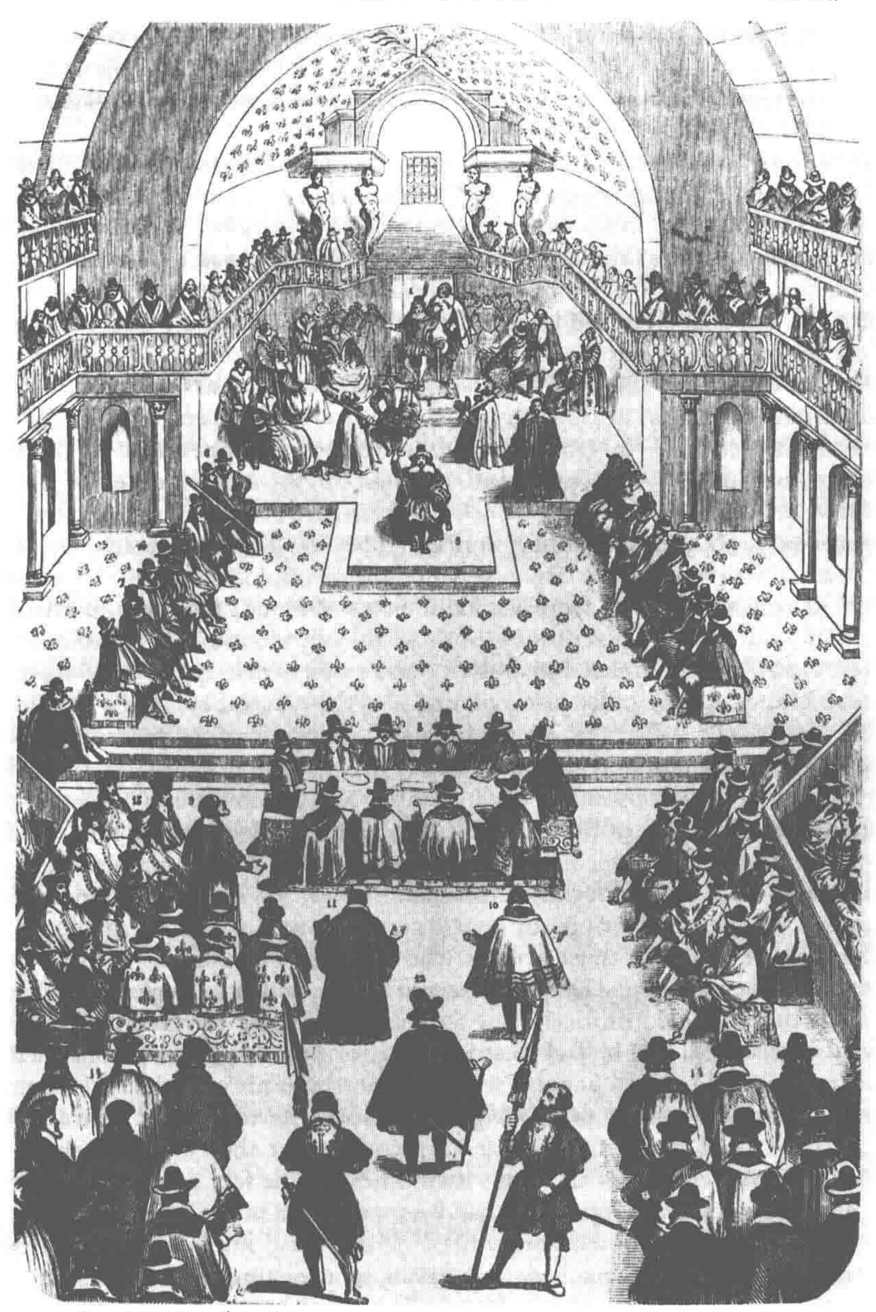
图176 普雷斯科特，《菲利普二世的统治》，伦敦，1855年，
卷二：阿尔瓦公爵肖像

为历史长河中的方方面面配制插图。就在那几年，亨利·博尔迪耶［Henri Bordier］和爱德华·沙尔东［Edouard Charton］出版了《从历代原始文献和艺术古迹看上古到今天的法国史》［*Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'àprès les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque*］，在二人合写的序言中，他们已充分意识到自己的作为及所引出的问题均充满新意。他们还说自己不过是做了些众人有感而未发的事情，这就有点过分谦虚了。他们在开篇部分谈到，“利用古迹来研究历史，这在过去半个世纪里取得了巨大进步。今天，人们都认为历史教育离不开两种材料，即文本以及与文本所描述的事件处于同一时期的艺术作品”[36]。那些想象的、不诚实的插图——换句话讲，即出版商所欢迎的那类插图——只能在读者的脑海中制造假象，所以，他们费了很多周折确保自己所复制的视觉

300 材料真实可靠、准确无误。这就必然意味着其著作的早期篇章必定插图甚少，因为“我们并不想填补那些本身很重要的缺失之物（图像）。我们只提供真实存在之物——至少也是我们已经找到的图像，舍此无他”。当然，到了中世纪，艺术品的数量开始激增，“在这个时候，法国的历史几乎就是雕刻、图绘、描画、版刻而成的，一幕又一幕，一天又一天”。

亨利·博尔迪耶是一位坚信共和主义的档案专家，痴迷于国家图书馆［Bibliothèque Nationale］的泥金抄本，还希望能为它们编一份清单，所以，也难怪他们的《法国史》最后竟然为中世纪史配制了那么多插图，其品类之丰，令人叹为观止。爱德华·沙尔东也完全认同公共教育，其性情中有点儿神秘主义色彩，在青年时代就已信仰圣西门主义。他也深受那些励志向善的英国期刊，如查尔斯·奈特［Charles Knight］的《便士杂志》［*Penny Magazine*］的影响。1833年，他还创办了一份极为成功、影响深远的刊物《画境杂志》［*Magasin Pittoresque*］，并亲自运营了50年之久。实际上，《法国史》就是在此刊物的办公室里编辑而成。[37]

这些插图数量巨大，再现的物品多种多样，从史前纪念碑到挺立在巴士底广场的“七月柱”［Colonne de Juillet］，几乎无所不包，“七月柱”是为了纪念1830年革命受难者，此书用这件事结尾，满是胜利的口吻。从某种意义上讲，在博尔迪耶和沙尔东的两卷本《法国史》中，那些精挑细选的版画俨然已经实现了凡尔赛的路易·菲利普博物馆所无法达到的目标。人们首次有机会目睹了与各个时代同步，并纵贯整个国家历史的视觉纪录——当然，我们也得承认，这些千篇一律的木版画的确单调乏味，人们希望能在不同时代、不同世纪的艺术品中看到风格的变化，感受到冲击，看来这多少要打些折扣了。书中再现的物品——如箭头、钱币、胸像、浅浮雕、绘画、铜版画、教堂——是从许多不同类型的材料中复制而来（基本上面目雷同，尽管它们经常被含含糊糊地认为“带有鲜明的时代烙印”［d'après une estampe du temps］，图177）；在每段叙事及政治性章节之后都会附上一位献身艺术和文学的历史人物，这种方式在今天成了传统——当然，这些都是艺术家肖像，而非他们的作品，而建筑的情况却并非如此，即展现的是建筑作品而非建筑家肖



14 octobre 1614. — États généraux tenus dans la grande salle Bourbon, à Paris. — Estampe du temps. (Collection Hennin.) — *Voy. la légende ci-contre*, p. 181.

图177　亨利·博尔迪耶和爱德华·沙尔东，《法国史》，第二版，1862年，卷二：佚名铜版画复制品（采自埃南旧藏），1614年议会会议

像，这可能多少有点怪异。不过，博尔迪耶和沙尔东经常会提到一些具体绘画作品，他们也认识到了美学趣味的最新变化——如对华托和布歇的重新肯定——并小心翼翼地加以维护，但在讨论艺术的章节，他们却几乎从未将风格发展与更广泛的文化或政治运动联系在一起。同样，在讨论政治事件的时候（他们所使用的都是些令人眼花缭乱的原始材料），也没有把艺术视为证据，以支撑自己的叙述。书中有很多从贝叶挂毯上摹取的场面，但并未在叙述诺曼征服时加以运用——在论及晚近历史人物时，他们也未对其肖像画进行察看，并借此追究这些历史人物内心活动的蛛丝马迹。博尔迪耶和沙尔东偶尔会引用米什莱，但对米什莱所喜欢的把政治和艺术拉扯在一起的做法，两人显得毫无兴趣。从某种程度上讲，他们的《法国史》对文献和视觉材料的组合的确令人印象深刻——却是表面的“组合”，版画通常没有边框，可以和文本融为一体，但从更深层面上看，这部书不过是一部插图更丰富、更有想象力的传统类型故事书。

302

在他们的两卷本著作中，最重要的一批版画是从米歇尔·埃南［Michel Hennin］收集的15 000幅涉及法国史的素描和版画中复制而来。埃南曾将这批作品汇编成69册对开本，积多年之力才得以完成。1863年，埃南86岁，在弥留之际，他决定把这些图册捐赠给国家图书馆。[38] 埃南是最后一代古物收藏家和研究者，和此前的盖尼埃和蒙福孔是同一类人物——他仰慕这些人的成就，表达敬意的方式就是继续保留他们那严格的标准。[39] 埃南生于瑞士，在意大利（尔后是德国）度过了许多时光，效力于拿破仑的连襟欧仁·德·博阿尔内［Eugène de Beauharnais］。1856年——在博尔迪耶和沙尔东的著作问世之前三年——他出版了其十卷本《法国历史古迹》［*Les Monuments de l'Histoire France*］中的第一卷，其中部分内容取材于自己的藏品，但更多的还是来自于那些安放在公共空间的作品。这部资料汇编本身并无插图，尽量按编年顺序排列。所以，我们可以查询到从公元481年希尔德里克一世［Childéric］开始直到亨利四世时代所有留有图形的古物的日期，还可以在日期下找到简短的铭文——一枚钱币、一枚图章、一个雕刻的柱头、一部泥金抄本等诸如此

类物品——这些古物表现的都是当时的重要人物或事件，对那些存疑古物的复制图像，作者也做了交代（比如公共或私人收藏的某张素描，某份古物学刊物，或是其他出版物）。

所有这些都对研究工作提供了极大便利，不过，更让博尔迪耶和沙尔东受刺激的是此书导论竟然有整整400页，埃南于此放言高论，大谈视觉图像作为历史学家的史料的重要性。[40] 这些言论类乎宣言，有魄力，也有缺点，让我们尽可能清楚地见识了那些认同这一假设，并想用这一方法去解决自己所面临问题的学者的手法。埃南反复申说的一个基本观点是：一幅插图，只有和所记录的事件处于同一时代才可能具有历史价值。在他自己的时代，很多画家都在刻意重构往昔，并且这种做法盛行一时，但他却丝毫不为所动。[41] 和过去一百年间很多作家和艺术家的看法一样，他也认为后世绘制的那些图像有用处，能够提供艺术家自己那个时代的服装和习俗等方面的信息。但是在中世纪，人们创作了太多的宗教艺术，全然无视当时的真实生活场面，这让他觉得非常可惜。[42] 文艺复兴也好不到哪儿去，因为画家这时候开始画身着古装的大人物了——这套荒唐的行头一直沿用到19世纪。埃南的研究全然是古物学家做派，至于这些习俗为何会发生变化，或这些变化本身为何没能提出一些对历史研究真正重要的问题，他却从未做过讨论；关于艺术家的风格本身的历史价值，他也同样毫不在意。不过，他却批评过蒙福孔（后者恰恰非常在意这类问题），因为蒙福孔雇用的摹图人员曲解了那些他们一心想要如实复制的物品的风格。在讨论艺术作为学者的证据这个问题时，他给自己加了很多限制，如此一来，其研究有时就会缺少洞察力，比如，对于某些重要的历史情节，即便同时代的绘画也可能会产生历史误导——或有意误导，很可惜，他没能指出这个问题。他说："要想了解亨利四世如何进入巴黎，那就应该看看J. 克莱尔印行的版画，版画什么样，当时就怎么样。"［En regardant les trois estampes de l'entrée de Henri IV à Paris, publiées par J. Le Clerc on croit être à cette entrée même.］[43] 这段话概括了他对这一类文献之性质的整体态度。

303

但另一方面，埃南比此前的绝大多数（几乎是所有）学者都更清楚视觉

材料的某些基本特质。他知道，可能除了蚀刻版画和雕版画，所有这些材料都已被流逝的岁月无情侵蚀。战争、圣像破坏运动、劫掠、残缺的摹本、令人遗憾的修复，还有趣味变迁所导致的彻底改头换面——所有这些以及更多说不出的原因，都对历史学家所使用的原始材料造成了毁灭性破坏，因为如此，所以这些材料才会显得非常不稳定：就连录像带和照片也会日久褪色，根本没有人们想象得那样可靠。[44] 埃南还提出了另一个极其重要，但并未得到解决的问题：一方面，我们看到，有大量插图表现了特定历史情景，这足以证明它们对公共舆论产生了影响，但我们也得承认，无论是在艺术家还是手工艺人那里，某些极其重要的事件却几乎没引起什么重视，“对于已经发生的大事，作家保持沉默就是犯错误，而古物也保持沉默，那可就耐人寻味了”［Pour des faits importants accomplis，le silence des écrivains est une faute；le silence des monuments est un enseignement］[45]。这件事令埃南陷入了沉思——当然，也同样让后来的历史学家食不甘味，踌躇难安。

第十二章　风格的历史意义

一

1826年，奥古斯丁·梯叶里31岁，这一年他的双眼开始失明。数年后，他描述了在朗格多克和普罗旺斯教堂的一次观览。当时，他甚至连最清晰的铭文都已无法阅读，只能勉强辨认出建筑物本身的大致轮廓：

> 我很想判定这些荒废建筑的时代和风格，面对这些建筑，某种奇特的内在感觉弥补了我的视力缺憾。一种我会欣然称之为历史激情的东西油然而生，我能看得更远，也更清楚了。那些基本轮廓，那些明显的特征丝毫逃不出我的双眼。在一般情况下，我的观察力时好时坏，但现在，其灵敏程度却令那些陪我前来的人瞠目结舌。这就是我在视觉中得到的最后回应……[1]

痛苦的摸索，闪烁不定的视像，凛凛逼人的黑暗：就许许多多历史学家而言，当他们在描述艺术时，有谁不是在充满隐喻地运用梯叶里那令人心悸的体验呢？

在19世纪及20世纪初最优秀的欧洲和美国历史学家中，很多人都是学

识渊博的绘画、雕刻和建筑爱好者，并对此类艺术了如指掌，而且（正如我们将看到的那样），这种爱好经常会在他们的著作中体现出来。在这些人中，兰克也许是最早，而且肯定是最著名的一位。在意大利的画廊里，他曾流连忘返。年轻时代，他就着手撰写《意大利绘画艺术史》[*History of Italian Art*]，但直到年近50岁，书稿完成时，他才把它发表出来。[2] 他的第一部史学杰作《1494至1535年罗曼及日耳曼各民族史》[*Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*] ①于1824年面世，在这部书中，他以吉本为榜样（但绝不像吉本那样犹犹豫豫），试图通过拉斐尔所画的尤利乌斯二世肖像（图129）来理解这位教皇的思想——他是通过柏林的一件摹本了解了这件作品。画中的教皇“面部特征鲜明，双唇紧闭，目光专注，银须修长，正坐在扶手椅中冥想”[3]。之后，他马上开始撰写《教皇史》[*History of the Popes*] 一书，并以丰沛的情感讨论了巴洛克式的罗马 [Baroque Rome] 的缔造，及其宫殿、花园和藏品。除了这些，他还破除了沿用已久的惯例。以往，那种主要讨论政治问题的著作不过是随意加上一段有关艺术的内容。他的做法是：把有关艺术——介于卡拉奇和圭尔奇诺 [Guercino] 之间的意大利艺术——的讨论与整部书的结构糅合在一起，用意是说明严肃的宗教信仰在当时的生活中扮演了越来越重要的角色——其效果间或为“巴洛克式的，且带有强制性”，但这一点儿也不意味着缺乏虔诚之心。[4]

305

同样，蒙森也对艺术怀有强烈的兴趣，在其他德语国家历史学家那里，艺术史与历史的关系同样极其密切，甚至会彼此重叠。弗朗茨·库格勒 [Franz Kugler] 就是一个例子，他是艺术史奠基者之一，多年来一直是欧洲这一领域读者最多、影响最大的学者。1840年，他还写过一部卓越的著作《腓特烈大帝史》[*History of Frederick the Great*]。他选择了年轻的、尚未成名的阿道夫·门采尔 [Adolph Menzel] 为此书配图，采用的是构思精巧的新罗可可 [neo-rococo] 风格。这些图像通常取材于一些具体材料，不过，就像当时

① 亦作《拉丁和条顿民族史》。——译注

任何表现中世纪场景的插图一样，表现18世纪君主制的图景总会被浪漫主义情趣弄得面目全非。[5] 在库格勒的后继者中，我们很难说布克哈特到底是一位杰出的历史学家还是杰出的艺术史家，在布克哈特的众多仰慕者中，费迪南德·格雷戈罗维乌斯［Ferdinand Gregorovius］还写过一部《中世纪罗马史》［*History of Rome in the Middle Ages*］，此书不仅以大量幸存（和残损的）古迹为证据再现了历史，而且还通过高度灵敏的视觉感受力重构了这座城市的整体形象。[6] 卡尔·尤斯蒂［Karl Justi］也是一位杰出的德国学者，他那些论委拉斯克斯和温克尔曼的著作很难加以界定，对自己所论时代的艺术和生活，他似乎对方方面面都了如指掌。

恩斯特·库尔提乌斯［Ernst Curtius］是一位德国历史学家，他的研究明显得益于其艺术热情。1857年，其《希腊史》［*Griechische Geschichte*］第一卷于柏林出版，当时他43岁，不久之后即成名，蜚声德国内外，此书被视为这一领域有史以来最重要的成就。库尔提乌斯在希腊生活过几年，后来还指导了具有划时代意义的奥林匹亚城发掘工作。他对希腊考古及希腊史文献材料的知识既深刻又时新——不过，以其对雅典黄金时代所做的研究而论，此人依旧是温克尔曼思想虽晚近，但忠实的继承者。在描述这个城市击退波斯人之后的重建工作时，他极力渲染了普鲁塔克《伯里克利传》中的描述，并倾注了浓郁的个人情感，希望为这座人间天堂的创建描绘出一幅栩栩如生的图画：

> 雅典人，满腔热情，努力工作，勇于进取，热火朝天地投身于伯里克利所开创的事业。他们拥有各种物质——金属、象牙、宝石、外国木材。所有阶层都参与了公共艺术活动——艺术家们匠心独运，别出心裁，接下来是各个阶层：商人、掮客和手艺人，再下来是矿工和筑路工、木轮修造工、搓绳工、马车夫，他们的任务就是把不计其数的整块大理石运入高高的城堡……当他们看到自己的母邦饰满最高贵的艺术品，挺立于诸邦之前，一种崇高的爱国热情就会在市民心中流淌：这些作品壮丽

306

恢宏，骨子里却很高贵、单纯，处处弥漫着催人奋进的观念。对那些见证了漫长施工过程，不断目睹眼前所发生的变化的人来说，他们的思想也会在潜移默化中受到教育、得到升华：他们感受到了一种力量，能够把人从个体的狭隘境遇中超拔出来，并驱使他为能够创造出此类事物的国家贡献出高妙而有价值的想法，实现一个公民的职责。还有那些属国臣民和外国人，虽然他们并不像雅典公民那样对这个国家充满爱慕，也难免会对雅典城的荣耀留下深刻印象……所以，任何欣赏这一切的人，都会以雅典作为希腊的首都为荣，并在某种意义上认定自己是个雅典人。这就是伯里克利想要的结果，雅典证明了她自己配得上统治全希腊，为了这一目的所征用的公共资源并没有一丝一毫的浪费。[7]

就希腊文明而言，这可是一段高尚却有点儿夸张的颂词（其中对奴隶制只是轻轻一笔带过），你忍不住会想，这可能是有意在和赫尔德唱反调，以回应后者对建造古罗马城所做的同样热烈的反应吧；或者，他更像是在针对罗兰［Rollin］对伯里克利的铺张浪费所做的批评，还有，最重要的是，在19世纪前半叶，有关“信仰的时代”［Age of Faith］修建的哥特大教堂的描述曾盛行一时，可能，他也在有意对此进行还击。

在法国，基佐［Guizot］和梯也尔［Thiers］以艺术批评家的身份开始了写作生涯，后来又改行从事历史研究，尽管从他们的几部主要著作中，我们的确很难看出这方面的蛛丝马迹。而勒南［Renan］和泰纳则效法米什莱，写出了论视觉艺术的长文，并以此丰富了他们那更为具体的历史研究。

为了在一个自己深感庸俗卑鄙的世界中寻找精神安慰，勒南把目光投向了罗马，尤其是雅典的艺术。不过，这也把他带入了一个完全不同的领域。勒南一直视米什莱为“最敬爱的导师”[8]，但他自己的理解能力和观看的专注程度都要胜过米什莱。在撰写《阿维洛伊和阿维洛伊主义》［*Averroes and Averroism*］时，勒南才20多岁，此时，他就已经开始大量运用从奥尔卡尼亚［Orcagna］、布法马科［Buffalmacco］、特拉伊尼［Traini］、塔代

奥·加迪［Taddeo Gaddi］、贝诺佐·戈佐利［Benozzo Gozzoli］，以及其他比萨和佛罗伦萨艺术家的油画、湿壁画中看到的内容了。之所以会关注其中某些作品，是因为他对一批作者——其中包括塞鲁·德·阿然古［Seroux d'Agincourt］——的文稿和插图非常熟悉，另外一些作品则出于他的个人发现。在运用证据时，他丝毫没有米什莱那种浪漫直觉，而是运用了当时历史写作中难得一见的脚踏实地的方法。[9]

和所有同时代人一样，勒南从理论上很轻视"贝尔尼的娇柔，以及博罗米尼的奢靡"［les minauderies du Bernin, les extravagances de Borromini］，因为他们代表了烦琐与堕落，17世纪意大利艺术就是毁于这种趣味。[10] 然而当他直面艺术作品时，其谴责之声却多少有点迟疑。在巴勒莫的马尔托拉纳［Martorana in Palermo］——一所"小巧的教堂杰作"——"在那些小窗户上，早期镶嵌画和幼稚的、无拘无束的罗可可艺术混杂在一起"［ces petits guichets où les mosaïques primitives se mêlent aux enfantillages du rococo le plus effréné］，他对此却并不感到吃惊。当他对此教堂的所有"修复"意见都加以谴责时，我们又听到了一位艺术爱好者，而不仅仅是一位历史学家或谨小慎微之士的声音，他说："还是保留点原貌吧。"［Laissez donc ce petit monument tel qu'il est.］不管怎么讲，巴洛克艺术也有其独特的表现力，但谁又能保证这一趣味不会发生变化呢？"17世纪大肆贬损中世纪，却从未想过有朝一日这种野蛮、错乱而且往往很粗暴的艺术也会具有价值。今天，17世纪也毁了，被说成空洞无聊、一无是处。谁知道……19世纪会不会反过来也要受到抨击，被认为是胡作非为呢？"今天，前往意大利的旅行者只能一再愤怒地重复勒南痛苦的抱怨，"以恢复建筑原貌之名，行抹杀17、18世纪之实"[11]。

307

令人欣慰的是（在其连襟阿诺尔德·谢菲尔［Arnold Scheffer］的影响下），勒南也变成了威尼斯拉比亚广场［Palazzo Labia in Venice］蒂耶波罗湿壁画的最初一批，也是最有热情的仰慕者，在他们的眼中，这些湿壁画光彩四射、生机勃勃，有色彩，有创造性，更有个性。他在1874年写给福楼拜的信中说："难道蒂耶波罗是想上一堂历史课、一堂道德课、一堂考古课或政治

课吗？他想赞美或贬低安东尼和克莱奥佩特拉吗？在他的画中，皇帝纡尊降贵，亲自参加了一场多少有点暧昧的宴会，我们能指责画家对皇帝没有敬意吗？都不是。他只是为想象力打开了梦想之门。这就足够了。考古学家、道德家、历史学家和政治家都没有理由抱怨。”[12]

对于蒂耶波罗的魔力，勒南的反应充满了享乐主义色彩，这有点反常。在勒南眼里，艺术总是更倾向于说教。正是在试图研究声名狼藉的福斯蒂娜的性格时，他开始特别急切地从这位皇后的图像中寻找证据[13]，用意是使她免受古代作家的谣诼——考虑到此前许多古怪的成见，这可真有点意味深长。他很清楚，“古物里形象的证据并不可信”［le témoignage des monuments figurés sera sûrement tenu pour suspect］，但他宣称，之所以会有这些作品，还是因为它们是完全有利于皇后的。他压根儿没有提及卢浮宫的《福斯蒂娜和角斗士》［*Faustina and the Gladitor*］组雕（图73），尽管他很可能知道人物的身份，他还嘲笑了一些作者，他们声称从福斯蒂娜的脸上看出了“荡妇气息”［l'air d'une franche cocotte］。他求助于另外一些资料，初看之下，这些作品显得惊人的纯洁：其中有阿尔巴尼别墅［Villa Albani］的一组浮雕，内容是一群少女围着她，而她正把谷粒倾倒在她们的裙褶上；在另一件浮雕中，她被刻画成丰饶女神，正在倾听丈夫演讲；罗马卡比托利欧博物馆有一件精美的雕塑，把她表现得美轮美奂，“而那位杰出的皇帝正充满爱意地仰望着她”；她的纪念章有时候表明她是贞洁女神，有时候又是维纳斯。接着勒南进行了反击，他指出，所有这些作品只不过表现了官方的逢迎或善意的谎言。哪怕皇后同时代人只是疑心有后世历史学家所说的丑事，那么官方有可能会专门挑那些最容易招致嘲讽的图像来为她制造纪念章吗？这一观点未必完全令人信服，但至少可以表明，从拉格内神父那时起，对图像的阐释已经变得越来越复杂了。

308

龚古尔兄弟的视野要远比米什莱、勒南和泰纳狭窄（当然，兄弟二人的鉴定水平要高出很多），但在编纂颇具开创性的18世纪和大革命时代法国

社会生活史时，他们还是在能力范围内大量征引了艺术方面的资料。埃德蒙·龚古尔对其研究中的新颖之处尤为清楚[14]，很快，其他许多作者也受到了鼓舞，纷纷开始仿效他们的做法。

在英国，历史学家也在用全新的兴趣和热情审视艺术。罗斯金的《威尼斯之石》建立在一种假设之上，即认真地思考几处最重要的古迹就可以最充分地理解这座城市的政治，尤其是精神的发展。罗斯金对哥特艺术的褒美正好和那位学究气、坏脾气的爱德华·奥古斯塔斯·弗里曼相映成趣，后者是《诺曼征服史》[*The History of Norman Conquest*] 作者，其学术生涯始于1849年出版的《建筑史》[*History of Architecture*]。弗里曼的朋友——极受欢迎的《英国人简史》[*Short History of the English People*] 的作者格林 [J. R. Green] 则酷爱绘画[15]，莱基 [W. H. Lecky] 也不例外——我们还会在后面章节谈到他，他在那本《欧洲理性主义精神的兴起及其影响史》[*History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe*] 中就充分运用了自己对意大利艺术的知识，其渊博程度甚至让人觉得有点不可思议。研究教皇史的曼德尔·克赖顿 [Mandell Creighton] 最初曾想写一部意大利艺术史。[16] 麦考利 [Macaulay] 本人对绘画兴趣不大，但他的编辑弗思 [C. H. Firth] 不仅是17世纪英格兰政治史和军事史领域的权威人物，而且还是这一时期版画和绘画专家。[17] 弗鲁德 [Froude] 对普拉多的藏画充满热情——"哦，马德里的画作！我想……这是世上最美妙的作品"[18]——还有，更重要的是，意大利文艺复兴史家约翰·阿丁顿·西蒙兹 [John Addington Symonds] 曾用长长的篇幅、深深的情感描写了意大利艺术，不仅在那本《历史》[*History*] 中如此，而且他还做过单独研究。美国人亨利·亚当斯 [Henry Adams] 满腔热情，他研究了法国大教堂和礼拜堂的建筑、雕塑和彩色玻璃窗，除了罗斯金外恐怕无人能与之媲美，他试图以此洞察中世纪文明的内蕴，并为他那个时代的人提供可资借鉴的精神价值。"我们是一个严肃的种族，"在《圣米歇尔山和夏特尔》[*Mont Saint-Michel and Chartres*] 一开篇，他就用这样的话对诺曼人进行了描述，"如

果你想在战争和政治记录之外另寻证据，就一定要看看我们的艺术。宗教艺术是衡量人类是否深刻、虔诚的标尺；各种浅薄、各种弱点完全暴露无遗。”[19]

309

二

在19世纪，很多历史学家都对艺术流露出深厚的兴趣——本书只提到了一小部分——其中有三位尤其用心，他们想解决一个问题，即如何系统地运用建筑、雕刻和绘画所提供的证据，以促进自己对往昔的研究。这三位人物是约翰·罗斯金、雅各布·布克哈特和希波利特·泰纳。不同时代的意大利艺术让他们对这个问题产生了兴趣，19世纪50至60年代，这三位都在意大利有过重要旅行。至于对其他范围更加广泛的话题，他们也同样贡献非凡，但下文要说的仅仅是他们在历史方面所做的研究。

对罗斯金而言，把艺术作为一种理解往昔的材料，这似乎得益于一次突然袭来的直觉，当时——1849年9月8日，他正在卢浮宫观看委罗内塞的《迦拿的婚宴》[*Wedding Feast at Cana*]：“一眼望去，你会觉得，就人类智性的验证、表达和记录而言，绘画完全胜过了文学。和文字所能表达的信息相比，绘画所凝聚的、所能够读解的智性要远为庞杂……绘画是对人性的阐释[an Interpretation of Humanity]，我认为人们还远远没有理解这一点。”[20] 其三卷本《威尼斯之石》出版于1851至1853年之间，多年之后，他回首往事，声称在撰写书稿之际“心里只有一个念头，只想表明威尼斯哥特式建筑的所有特征都产生于，并且显示了一种纯粹的民族信仰，及一种内在的美德；威尼斯文艺复兴建筑的所有特征则产生于，并且显示了一种隐含的民族背叛，以及内在的腐败”[21]。到了1884年，他对这部早期著作变得极为挑剔，并彻底改变了对威尼斯社会性质的看法[22]，但仍然坚持认为艺术是理解历史的一把有价值且独特的钥匙：“伟大的民族以三部手稿书写自己的传记：行为之书、言辞之书和艺术之书。只有阅读了另外两部手稿，我们才能读懂其中的一部；但在这三部手稿中，唯一值得信赖的是最后一部。”[23]

1849年11月，罗斯金来到威尼斯[24]，着手研究当地的哥特古迹，这项工作已经在他头脑中酝酿了一段时间。当时他正好30岁，作为两卷本《现代画家》的作者已然声名远播。其文体优美，令人渴慕，对于艺术发展的前因后果，他雄辩滔滔——特别是对透纳、廷托列托和早期意大利大师的绘画，读者也开始渐渐被他折服。对于那些令人喜爱的作家，特别是对于圣经，他的情感反应深沉有力、令人震撼，其文风抑扬顿挫、旁征博引，同样令人耳目一新，尽管他极度自负——他后来称之为“俏皮的小清教徒念头”[25]，但这并没有遮掩其情感的力量。随着时间的推移，他对天主教绘画、雕塑和建筑日渐熟识，在此熏陶下，他的偏见也慢慢消解，尽管他不愿向父母承认这一点。罗斯金的著作从不局限于单一主题，虽然他说，自己“仅仅”想在《威尼斯之石》中表明哥特和文艺复兴建筑的道德含义，但实际上，此书还是涉及了大量（或多或少）与之相关的知识，其中就包括通过研究变化中的艺术古迹而对这座城市的历史所做的某种解释。 310

1835年，罗斯金随父母第一次参观威尼斯，当时他还是个16岁男孩。1841年，他又在那里过了八天，其间再次为圣马可大教堂以及其他古迹绘制了详细的素描。1845年，他独自在威尼斯度过了五周，紧接着，一年之后又和父母在那里住了两周[26]，正是这两段时光让他彻底领略了威尼斯风格的绘画和建筑，同时，他也满心忧虑地看到威尼斯迎来了铁路和汽灯，以及——最具有毁灭性的，远比他的料想更具毁灭性的——大规模“修复工作”。1849年，他入住达涅利饭店［the Danieli hotel］，这是他所有威尼斯之行中最关键的一次，此时的外部环境出现了两个巨大变化，虽然这两件事好像都没太影响到他：一是他结婚了，二是威尼斯在度过了一年多独立共和国时光后，又被迫向奥地利领主俯首称臣。[27]

至少，这一事件是个提醒，威尼斯让历史学家明白了一个重要问题：昔日欧洲最伟大的帝国之一已经无可挽回地消沉和没落了。当时还很少有人察觉这一点。不过，那些敏锐的观察者还是能从这座城市中看出蛛丝马迹，知道该如何去研究这一问题。你不可能在世上任何其他地方看到如此醒目、如

此壮丽的古迹，它们矗立在那儿，用以赞美上帝和各色人物，从早期（尽管不是最早）基督徒一直到拿破仑：对于19世纪中叶的艺术爱好者和古物学家而言，他们还可以看到大量中世纪建筑，完全可以弥补由于缺少古典建筑废墟而产生的遗憾，后者仍然在罗马留存，一直受到公众的无上尊崇。教堂、私人宫殿和政府大楼鳞次栉比，装饰风格多种多样，因为彼此不存在隶属关系（在绝大多数意大利城市都是如此），所以你会看到一部丰富而又混乱的《基于各时期艺术范例的威尼斯历史》——当年出版的不计其数的著作都在使用这个题目——只要乘坐冈朵拉小船做一次最简单的漫游，或沿着圣马可广场及其周边建筑漫步，你就会得到这样的视觉感受。如果宣称威尼斯城只有五颜六色的大理石和涂彩，只是一如博尔迪耶和沙尔东不久之后开始出版的那类插图出版物的一个样板，那很不公平，配不上她的壮丽与优美，遑论城内居民的生活，但这至少可以向历史学家展现她的部分魅力，如我们看到的那样，这些历史学家对视觉证据已经变得越来越感兴趣了。

在搜寻此类视觉证据（从这一术语的最狭义来讲）时，罗斯金让朋友，甚至让自己都大吃一惊——也让当时的居民目瞪口呆——在接下来的四个月里，常常是在酷寒的天气下，他竭尽全力，忘我工作。他会爬上梯子，察看圣马可大教堂和其他建筑的柱头及饰条上最微小的细节，还会平躺在地上研究柱础。[28] 他在好几百页纸上留下了详细的注释和极为精确的速写，强调那些令他感兴趣的特别之处（图178）。[29] 实际上，除了罗马，可能还没有哪个城市曾让人如此满腔热情、一丝不苟、巨细无遗地做过研究。罗斯金的大量材料从未在他出版的书中得到讨论。[30] 他无休无止地复制图像，显然，这在很大程度上是因为他几乎完全沉迷于威尼斯建筑的外在之美[31]，而且也担心它即将毁于“修复者”之手，我们应该意识到，这些材料完全可以和保存在档案馆、图书馆中的那些由更为循规蹈矩的本地历史学家所做的长篇笔记相媲美。罗斯金本人解释了为什么有必要进行这种视觉研究。他告诉我们，自己曾设想当地的古物学家肯定已经确立了威尼斯建筑的大体编年框架。但他

311

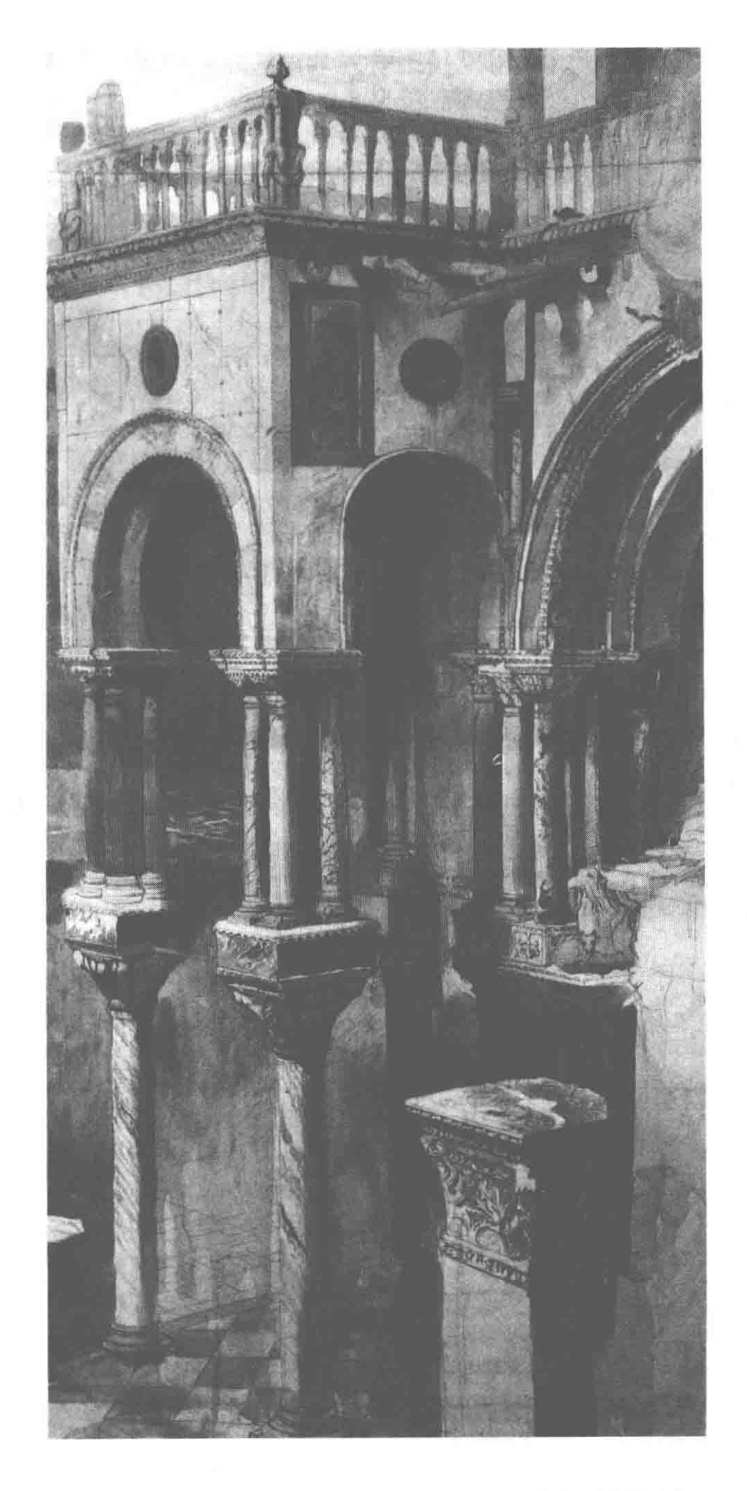


图178　罗斯金，《从总督宫门廊处看圣马可大教堂西南柱廊》，1849年，铅笔和水彩，白色高光（私人藏品）

很快发现事实远非如此（他以奇科尼亚拉为例，认为相关材料“非常不准确，几乎不值一哂”），而且在近百年内，各种数据出入很大，就连总督宫［Doge's Palace］这类如此重要的建筑也不例外。[32]

刚开始研究中世纪建筑，罗斯金就得出了一个结论，认为总督宫是“整个世界的核心建筑”，因为它几乎均衡地囊括了三种要素——罗马样式、伦巴第样式和阿拉伯样式，它们合起来就构成了哥特式。[33] 不过，直到在意大利第二次延期居留期间，也就是《威尼斯之石》第一卷出版之后，他才意识到在自己所构想的威尼斯历史中，还应该给总督宫分配一个更重要的角色。在1852年4月的一封信中，他对于自己正在撰写的那种历史流露了大量想法，他向父亲解释说：

312

> 实际上，这将是一部关于“威尼斯总督宫道德含义”的著作，所有细节都要集中解释总督宫及其意义，正如希罗多德的《历史》完全围绕着萨拉米斯之战［the Battle of Salamis］展开一样。他在全世界漫步，写到了埃及、巴比伦、波斯、西徐亚、腓尼基和古希腊历史，在粗心的研究者看来，这部书就像大杂烩，把不相干的事情凑在一起，但细心的研究者会发现，前八卷不过是第九卷的序言，不管他讲过什么，调查过什么，内容不外是告诉我们这些人是谁，又是谁让他们的船一艘接一艘开进了萨拉米斯海峡。同样，我也有很多零散描述，忽而谈一条饰带，忽而谈一个拱券，但它们都是描述总督宫兴衰的注脚，而这一叙述，本身又从属于阐明艺术在欧洲兴衰的原因和结果。[34]

只有弄清楚威尼斯建筑的发展顺序，兴衰之事才会一目了然，罗斯金很快认定：“断代问题只能通过内在证据加以解决，对我来说，不仅要逐石勘验每一处古老宫殿，而且还必须察看全城的每一块碎片，只要它能提供风格上的信息，我就不会放过。”[35] 实际上，罗斯金并没有，也不可能仅仅依靠内在证据。他总是随时准备借鉴当地古物学家的观点和研究成果（他最轻蔑的也

是这些人），在他的朋友、档案专家罗顿·布朗［Rawdon Brown］——一位极其宽厚、开朗的威尼斯研究权威——的帮助下，他察看了涉及威尼斯建筑的“绝大多数纸本文献”，有出版的也有未出版的。在讨论总督宫时，他把这些材料用到了极致。不过他声称在考察这幢建筑时还研究了“另一份材料，那些威尼斯古物学家从未想到过的材料——宫殿本身的砖石构造”[36]。

关于早期威尼斯建筑，罗斯金的研究在很多方面和瓦根［Waagen］、卡瓦尔卡塞莱［Cavalcaselle］等鉴赏家颇为相近（他发自内心地轻视这两个人），这些鉴赏家的写作资料经常很匮乏，主要是依据各不相同的风格，研究成千上万很少人研究、大多破破烂烂的画作，谈的都是作者身份及断代问题；实际上，为了研究，卡瓦尔卡塞莱也像罗斯金一样坚持不懈地制作素描——不过坦率地讲，是那种更程式化、不太优美的素描。

毕竟，鉴定不是罗斯金的最终目标（卡瓦尔卡塞莱也是如此）。为了解决威尼斯究竟是如何，以及为什么衰落这一非常具体的历史问题（对于英国的未来而言，这一问题显得格外意味深长），他需要了解艺术特征的变化，并从中找出特殊证据。一开始，他就把目光投向了涉及此问题的两部最重要的著作。他阅读了——或者说，其实是让妻子阅读并为他提供注解——西斯蒙迪［Sismondi］的《中世纪意大利共和国史》［*Histoire des républiques italiennes du moyen âge*］[37]，此外，最重要的是，他还研究了彼埃尔·达吕［Pierre Daru］那本至今依然很权威的《威尼斯共和国史》［*Histoire de la République de Venise*］，此书初版于1819年，后一版再版。[38] 实际上只要稍微研读一下这本书，我们就完全理解《威尼斯之石》为什么会令人感到震撼了。

313

此书开篇第一句话引人入胜，可以和任何历史文学媲美：“一代名邦，强盛浸久，来历非凡。位置得天独厚，制度举世无双，转瞬之间，竟在我们的眼前烟消云散。”［Une république fameuse, longtemps puissante, remarquable par la singularité de son origine, de son site et de ses institutions, a disparu de nos jours, sous nos yeux, en un moment.］[39] 接下来的叙述流利畅达，却没有了这种精巧的抑扬顿挫之美，也没有太多的感情和语气变化。书中连篇累牍地描写了压迫、

冷酷无情、暴力和贪婪，在结尾部分，他给出了一个悲哀的结论："和别的国家一样，威尼斯也曾有过光荣伟大、繁荣富裕的时期，但却未曾有过英雄时代——这样的时代，首先要唤起一个人的高贵激情和公民美德，例如，在她的历史上，我们还找不出有哪个阶段曾鄙视过钱财。"[40] 不过，他这部书之所以别具一格，主要还是得益于相关文献材料，威尼斯沦落之后，以往那些秘密档案才开始方便易得，而达吕则是第一位以令人信服的方式驾驭这批材料的历史学家。实际上，也只有在法国，他才能写出这样的著作（因为大批威尼斯纸本文献都被运到了法国，而且法国的史料出版物也异常丰富）。达吕和威尼斯学者互通信息，并雇用助手去那里复制文献，但他本人从未踏上过威尼斯之石。滑铁卢事变之后不久，在经历了极为短暂的人生挫折后，他立刻全身心投入到了那部七卷本著作之中（此书很快就引起整个欧洲的注意，也激怒了威尼斯爱国者，其中包括奇科尼亚拉），在这一领域，他成就非凡，总是不断取得成功。

1767年，彼埃尔·达吕出生于蒙彼利埃，学生时代就开始翻译拉丁文诗歌，此后终生不辍。尽管他仅仅对大革命的初始阶段表示过支持，但还是惹上了麻烦，并短期被捕入狱。1798年，依据托伦蒂诺条约［the Treaty of Tolentino］，从罗马抢来的雕塑和绘画运抵法国土伦［Toulon］，在官方接收仪式上，人们唱颂的正是达吕所翻译的贺拉斯的《世纪之歌》［*Carmen Saeculare*］。效力于法国领事馆和皇室之后，他开始功成名就，被委任为内务总管［Intendant-général］，听命于拿破仑（并与拿破仑联系密切），还肩负起从意大利向莫斯科输送军用物资的重任。他秉持了早期自由主义倾向，但从未冒冒失失地流露过这种情绪，不管怎么讲，他的能力还是让他成了不可或缺的人物：在百日王朝［Hundred Days］期间，他曾为皇帝重振军威，而在1819年年底之前，他已经成了一个可以和路易十八平起平坐的贵族人物。他那年轻的侄儿司汤达［Stendhal］（有段时间，他还和达吕的妻子谈起了恋爱）却觉得他干瘪无趣、顽固、没有想象力、无情，或许这也没啥好奇怪的！[41]

达吕主要是以饱经世事的眼光来研究威尼斯历史，虽然他用了大量新材料，但态度已经有点过时。他只对军事、经济和法律方面的内容感兴趣，他之所以能够轻松驾驭所查考的数量庞大的资料，部分原因还在于他在研究的时候并没有严格的专业要求：总是把那些二手材料，以及明显存有偏见的叙述，同可信赖的原始材料混为一谈。他对这座城市的艺术成就无动于衷，只有在极个别情况下，才会提到某个画家的名字，比如提香，至于那些可以在巴黎看到的提香作品，他甚至连提都不提。同样，对于经常碰到的那些残忍暴行，他也是平静如水，没有感到格外震惊。他时不时会暗中提到“著名历史学家伏尔泰”[l'illustre historien Voltaire][42]，还有吉本，在自己的叙述中，他也仿效这两位历史学家的做法，尤其喜欢罗列一些耸人听闻的情节：“我们曾见到接连有四位总督被挖掉眼珠流放；我们刚刚目睹了四位总督相继逊位以潜心奉主：看来仿效之道，正是人所奉行。”[Nous avons vu quatre doges de suite exilés avec les yeux crevés; nous venons d'en voir quatre qui abdiquent pour embrasser la vie religieuse: c'est l'esprit d'imitation qui presque toujours décide des actions des hommes.][43]

314

你可能会想，这种干巴巴、一本正经的嘲讽话语足以说明达吕对威尼斯历史的态度与罗斯金完全是南辕北辙、格格不入。不过可以肯定的是，正是达吕的一个判断激发了罗斯金的灵感，在《威尼斯之石》即将转入正题之际，罗斯金曾写下一句也许是全书最重要的话，因为别的内容都将围绕这句话展开：“我认定，威尼斯的衰落始于卡洛·泽诺[Carlo Zeno]之死，时间是1418年5月8日。”[44]

这个日期让所有评论者都感到困惑[45]——更令人困惑的是，在这部著作中罗斯金仅在另一处稍稍提到过泽诺。两年后，他还是（明显以转弯抹角的方式）解释了为什么要把泽诺之死视为转折点，他认为“一个国家要是没有他这样的人，就难免要走向衰落”[46]。他对泽诺的价值判断肯定得益于达吕。泽诺是陆军和海洋司令，曾在1378至1381年基奥贾战争[war of Chioggia]中勇敢地保卫了威尼斯，并击败了压倒性的意大利和外邦的联军。确实，对达

吕而言，这样一位杰出人物难免会有很多性格缺陷，事业也会有很多挫折；达吕也从未把泽诺之死看作一个决定性历史事件。不过，他还是把泽诺描述成了“威尼斯人应该铭记的最伟大的人物之一”［l’un des plus grands hommes dont la nation vénitienne puisse s’honorer］[47]，在威尼斯历史上，他还从未为其他人写过此类赞美之词。

显然，正是通过此类传统的（不管其解释多么富有新意）叙事史，罗斯金才开始意识到威尼斯衰落这个问题，但当他思考衰落的原因时，又对此类材料颇为不满，认为它们要么极不可信，要么充满偏见。1297年，在经历了600年的总督政权后，威尼斯的法律发生了改变，共和国权力完全由贵族阶层独享，这会是衰落的原因吗？或者是因为民族的孱弱才招致这样的变化？或者，“我更愿意认为”，威尼斯的历史难道就不能“几乎不涉及参议院的设立，或总督特权”而写就吗？艺术品会告诉我们，“她从政治繁荣走向衰落，其时间恰好与国家和个人宗教信仰的衰落相一致”，只有运用这些从艺术中得来的“零散的、不容置疑的”证据，我们才能充分解决这个问题。[48]

315

“不容置疑的”这个形容词不太合适，但这个词确实很重要，因为就在两年前，皮耶罗·塞尔瓦蒂科［Pietro Selvatico］曾解释说，他对总督宫断代问题的看法，立论基础就是“不容置疑的书面证据”［irrefragabili carte］[49]，而罗斯金则坚决反对这一看法，尽管他非常尊重这位作者对威尼斯艺术所做的研究[50]。罗斯金所使用的证据多种多样，方法也千差万别，且彼此矛盾，但他对威尼斯往昔的印象几乎完全来自她的艺术。这种态度和本书稍早提到的历史学家的态度截然相反，如果从艺术中得出的结论和文献记载相冲突，那么应该纠正的是后者而非前者。他在达吕的书中读到，卡洛·泽诺的总督职位曾于1382年被米歇尔·莫罗西尼［Michele Morosini］否决，原因是他“在战争期间因为投机而大发横财”[51]，但罗斯金却依然对陵墓雕像中那张“坚定、深邃、平静、充满美感”的面孔（图179）深信不疑，认为这足以直接反驳那些不实之词，为了获取更多信息，他还给总督的后代卡洛·莫罗西

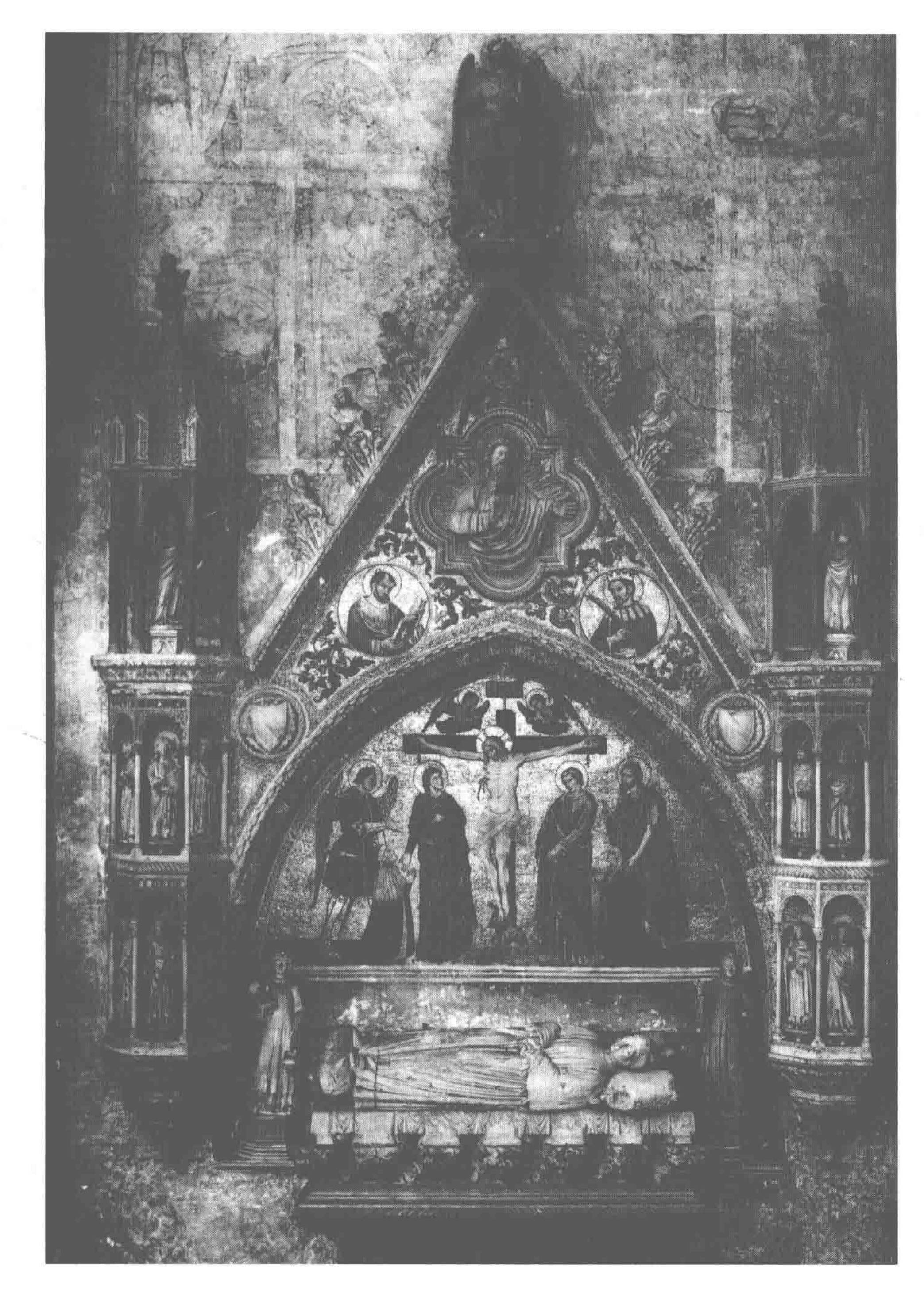


图179　米歇尔·莫罗西尼总督（卒于1382年）陵墓，15世纪早期
（威尼斯，圣若望及保禄大殿）

尼伯爵［Count Carlo Morosini］写了信，并且不出所料，他认为伯爵对达吕看法的怒斥“极具说服力”。[52]

但在处理这个问题时，为了让自己对艺术的解释更合理、更容易接受，罗斯金还需要对数据做小小调整。虽然自1418年卡洛·泽诺去世那一刻起，威尼斯就已经开始衰落，但直到五年后，当“她的另一位最高贵、最睿智的子孙”莫奇尼戈总督［Doge Tommaso Mocenigo］去世之后，这种衰落才呈现出“看得见”的端倪。[53]

莫奇尼戈的所有美德以及这场衰落的征兆只有——而且只能——在他自己的陵墓上得到显现（图180）。此陵墓位于圣若望及保禄大殿［SS Giovanni e Paolo］，作者是两位托斯卡纳雕刻家，陵墓于莫奇尼戈去世那一年完工，但旋即又做了更改，而罗斯金对这座陵墓的看法也经常变来变去。在陵墓顶端最显眼的位置上挺立着正义女神［Justice］（罗斯金认为是圣母马利亚［Virgin］），下面是巨大的华盖，站在石棺上的两位天使拉开了帷帐，一直下垂到陵墓的底座。总督躺在石棺上，前面是美德拟人像，两侧各有一位罗马斗士。华盖背后的墙上有两层壁龛，上面一层站着六位圣徒。以今天或罗斯金时代的眼光来看，我们会认为这座陵墓是一个标志，体现了佛罗伦萨风格对威尼斯传统惯例的影响，比如，两位斗士中有一位是直接仿自多纳泰罗的《圣乔治像》，雕有美德拟人像和圣徒的壁龛，其封闭方法是圆形贝壳式样，而非哥特式尖顶。[54]

罗斯金第一次看到这座陵墓时做了如下记录：“坚持用巨大的帘幕和柱子——小天使将其拉到两边，整个雕工远比我想象的糟糕，上面是圣母。陵墓的上层壁龛里有六个人物，下面是美德拟人像，但我不知道是哪几种美德，角落里是身披罗马甲胄的人像。统一使用夸张的卷叶纹，是卡尔塔门风格［Porta della Carta style］，以及彻底的文艺复兴特征……基座和茂盛的卷叶纹突出于垂直立面之外，每一个文艺复兴特征都得到了充分表达。”[55] 不过，在他出版的书中，罗斯金却“坚持”认为没有这些缺陷，他指出，“古典主义元素主要渗透在细节中，整体感受却依然未受影响”。这样一来，他彻底改变

318

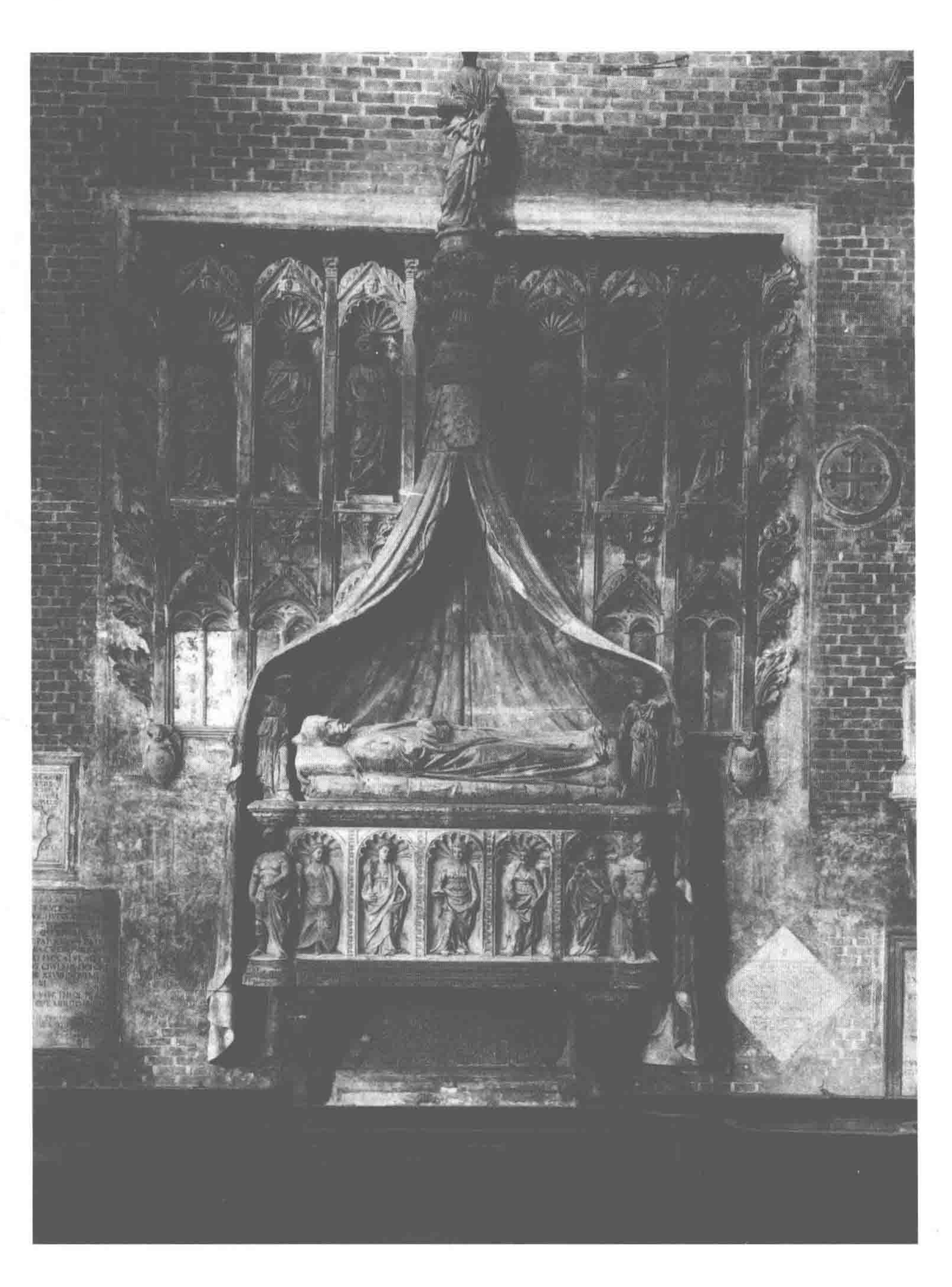


图180　莫奇尼戈总督（卒于1423年）陵墓，约1423年，作者署名为皮耶罗·兰贝蒂和菲耶索莱的乔瓦尼·迪·马蒂诺（威尼斯，圣若望及保禄大殿）

了自己想要强调的东西。接着他用雄辩、优美的评论展开了论述：

> 死后的总督躺在这里，其肖像虔诚而温柔，精雕细刻、毫不做作。他身披总督冠服——头微微斜靠在枕头上——双手按自然下垂的样子随意交叉。他面容消瘦、五官鲜明，雕工浑然天成，让这一切显得如此纯净、高傲，似乎在它们活动时亦应如大理石雕像一般。思想和死亡让面容老去；太阳穴上的血管在伸展、跃动；皮肤上聚起了细细的褶皱，眉毛高高弯起而又蓬松；眼球格外饱满，双唇曲线被两侧淡淡的胡须遮掩；下巴髭须短小，对称而又锐利：一切都显得高贵、平静。白色的雕刻粉尘像光一样照亮了表情肃穆的天使的脸颊和额头。[56]

但两年之后，当他再次造访陵墓时，其文艺复兴特征又让他心神不宁了：美德拟人像"十分抢眼"，这"标志着纪念碑制作中的炫耀气息开始增长。就其余部分而言，这座陵墓是威尼斯最后一件可以视为属于哥特时代的作品。其饰条已经是粗糙的古典主义风格，角落里还有身披罗马甲胄、没有含义的人像；不过其帐幕依旧是哥特风格，平躺的人像也很优美"[57]。

在评价莫奇尼戈陵墓时，罗斯金改变了重点，就他对威尼斯衰落所做的解释而言，其重要性不亚于大革命时代法国历史学家在"旧王朝"[ancien régime]档案材料的基础上所提出的不同见解。"15世纪丰富多彩的艺术"流露出不断增长的骄慢之情，这一点对于威尼斯的衰落至关重要，他认为在所有的证据中，没有什么能比我们从陵墓中得出的结论更有趣、更可靠了。正因为如此，他又倾力对威尼斯和维罗纳的主要陵墓做了重要讨论。照他原来的想法，这些都应该是长篇大论。[58]

我们看到，米什莱十年前曾讨论过陵墓研究对于历史学家的重要意义，罗斯金对米什莱的某些著作了如指掌，虽然还不清楚他是否读过米什莱的《法国史》。像米什莱一样，罗斯金也认为陵墓的华美程度通常与墓主人的德行成反比，但是——这可能出于他的艺术信念——和米什莱相比，在能否决

定国家命运这类事情上，罗斯金显然并不太看重个体英雄人物或元凶首恶所扮演的角色。米什莱也曾专心研究过哥特大教堂的结构和装饰，但他整体上还是缺乏罗斯金那种强大的感受力和观察力；实际上，虽然罗斯金的结论经常招致误解，其讨论也会产生误导，但他对“威尼斯之石”所做的彻底调查，还有那些精准的素描，让他明白了一点，即风格和观念上的显著变化应该更多地归因于时代，而非个人选择。在这方面，米什莱从未有真正的感受。米什莱看到，位于维罗纳的“谋杀者”坎西格诺里奥［l’assassin Cansignorio］陵墓（图153）格外奢华，于是他顺理成章地认为（他觉得不需要再说出什么证据），他那被谋杀的兄弟肯定就长眠在与之毗邻的、阴沉厚重的匿名陵墓里。[59] 罗斯金也完全清楚坎西格诺里奥的罪行，他也打算承认，实际上正是因为这些原因，所以这座（在他自己那个年代）矗立在他面前的纪念碑才会如此奢华——他也用了奢华这个词，其刻工才会相对粗糙，最重要的是上面那些美德拟人像才会如此抢眼。毕竟，这座纪念碑毕竟还是“很漂亮，因为它依然属于一个高贵的时代，是14世纪后半叶的作品”；正因为如此，所以那座年代更早一点的“懦弱而邪恶”的马斯蒂诺二世［Mastino II］纪念碑“仍旧是艺术杰作”，要不是因为“一点小问题”——纪念碑上多了一个毫无价值的“坚毅女神”［Fortitude］拟人像，那它的构思“就会和它的装饰一样精美了”。[60] 在讨论从所查验的证据中推导出的历史和道德含义时，罗斯金经常左右为难，图像的审美特质与图像的真实性，这两种信息时常发生矛盾，孰轻孰重，真是难以判断。如果二者不发生矛盾，比如说一个丑陋或虚伪的形象被处理得非常粗糙，或是一位善人得到了想象和美化，那他自然会游刃有余，可是，如果一定要在两者之间做一个选择，那么占上风的常常是艺术品质。在他眼中，艺术风格是公共道德“不容置疑”的表征，他认为，越靠近文艺复兴，艺术风格就衰败得越厉害，因此，人类的邪恶、脆弱，所有这些应该对威尼斯衰落负责的东西也就日甚一日，至于某些特别人物到底做过什么事情，这几乎无关紧要，罗斯金对这些人的作为也不感兴趣。

319

位于弗拉里教堂［Frari］的弗朗切斯科·弗斯卡利［Francesco Foscari］

陵墓（图181）留给罗斯金的印象是庸俗自大，这肯定正中他的下怀，罗斯金蔑视这位总督（此人是莫奇尼戈的继任者，死于1457年），因为正是他毁掉了总督宫残存的拜占庭建筑，以便在原址修建一座文艺复兴建筑。不过，虽然“历史上的弗斯卡利很平庸，让我们无法从他脸上找到那么一点儿高贵的东西”，但罗斯金还是认为，这应该归罪于“卑劣的刻工”，而非总督本人，这位总督的肖像看上去那么卑鄙：肥大、粗俗、尖削的脸，显得特别滑头和斤斤计较，那些品行最坏的罗马天主教传教士［Romanist priest］经常就是这副嘴脸。[61] 罗斯金对圣若望及保禄大殿的安德烈亚·温德拉敏总督［Doge

323 Andrea Vendramin］陵墓（图182）的看法也是大同小异。这位总督统治威尼斯两年，于1478年去世，这两年中，他在海洋和陆地上都令威尼斯蒙羞，他已被人淡忘，甚至得到了原谅，受众人谴责的反而是那位雕刻家，因为他没有雕刻出仰视时看不见的那部分侧面头像：“真是太寡情了！只能说明刻工的智力和道德极度低下，这个人，肚子里也有心肝，在雕刻那位老人脸上的黯淡线条时，难道就不能多动动手吗？虽然老人生前的确相貌平平，但肃穆的死亡至少会让它神圣起来吧！他收了那么多工钱［zecchin，古金币］，当他雕刻到那弯曲的灰色前额，找出最后一条血管时，怎么也得多费点心思吧？”[62] 真正应该受谴责的是这个时代，在他谈到17世纪纪念碑时——对他而言，这代表了艺术的彻底衰落，他（就像米什莱一样）甚至懒得去讨论某个总督的生平事迹，比如乔瓦尼·佩扎罗［Giovanni Pesaro］这类人物——他的纪念碑位于弗拉里教堂，其托举之物是“四个巨大的黑人像柱，压抑而又恐怖，脸是黑色大理石，眼珠是白的”[63]（图183）。总督曾英勇反击过土耳其人吗？还是他牺牲了国家以换取家族财富？这都没有答案。这些艺术上的证据，就像铁面无私的加尔文宗神学家［Calvinist theologian］一样，正在谴责他以及他所有的同时代人，却与他们的私人美德或恶行毫不相干。在《威尼斯之石》前几页，罗斯金对威尼斯贪婪的商业化公共生活和宗教气氛活跃的私人生活做了区分[64]，但现在，个人恐怕已根本没有机会跳出来反抗时代精神了，黑格尔主义，此刻风头正健。

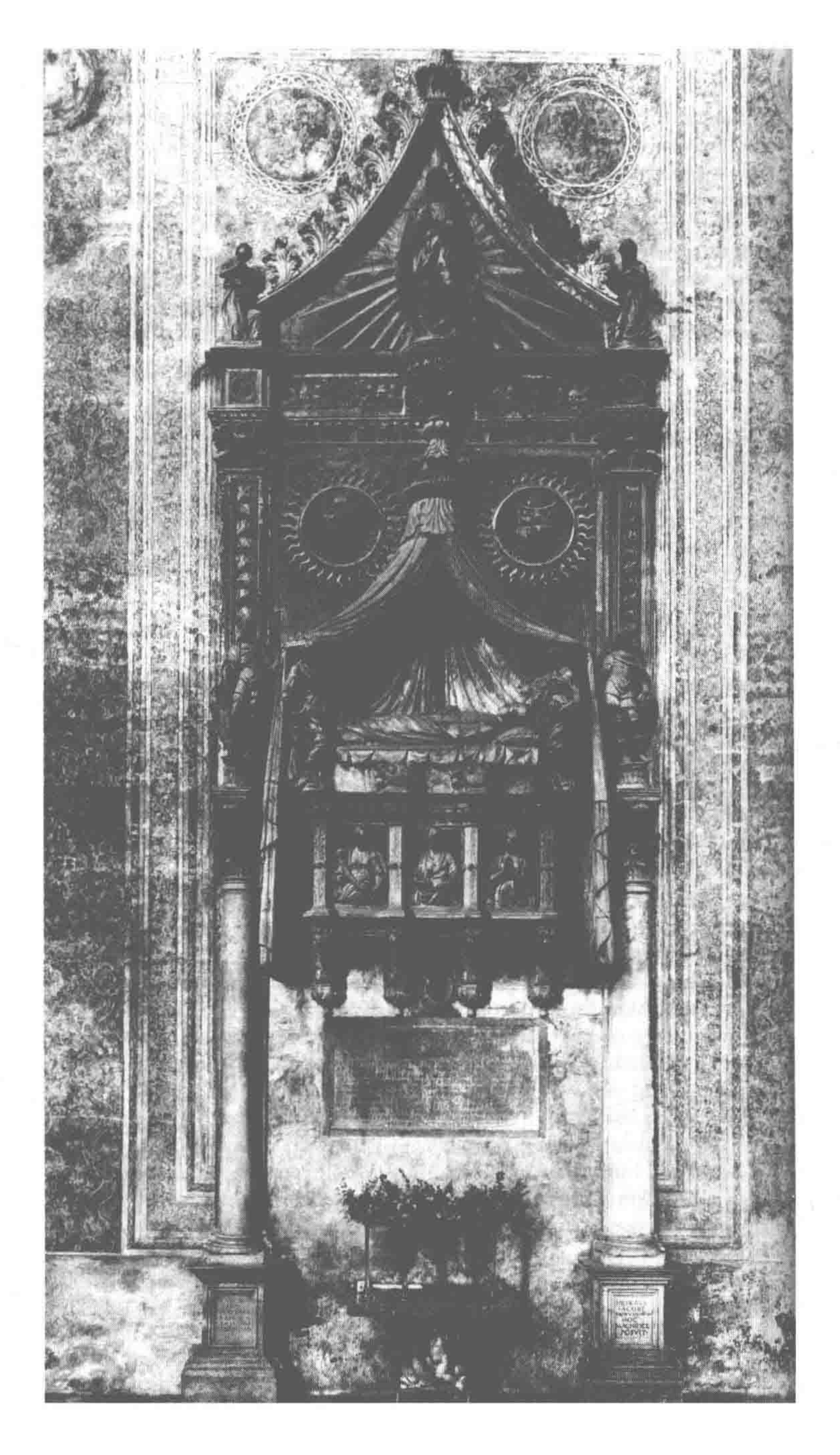


图181　弗朗切斯科·弗斯卡利总督（卒于1457年）陵墓，约1457年，传为安东尼奥和保罗·布雷诺创作（威尼斯，弗拉里教堂）

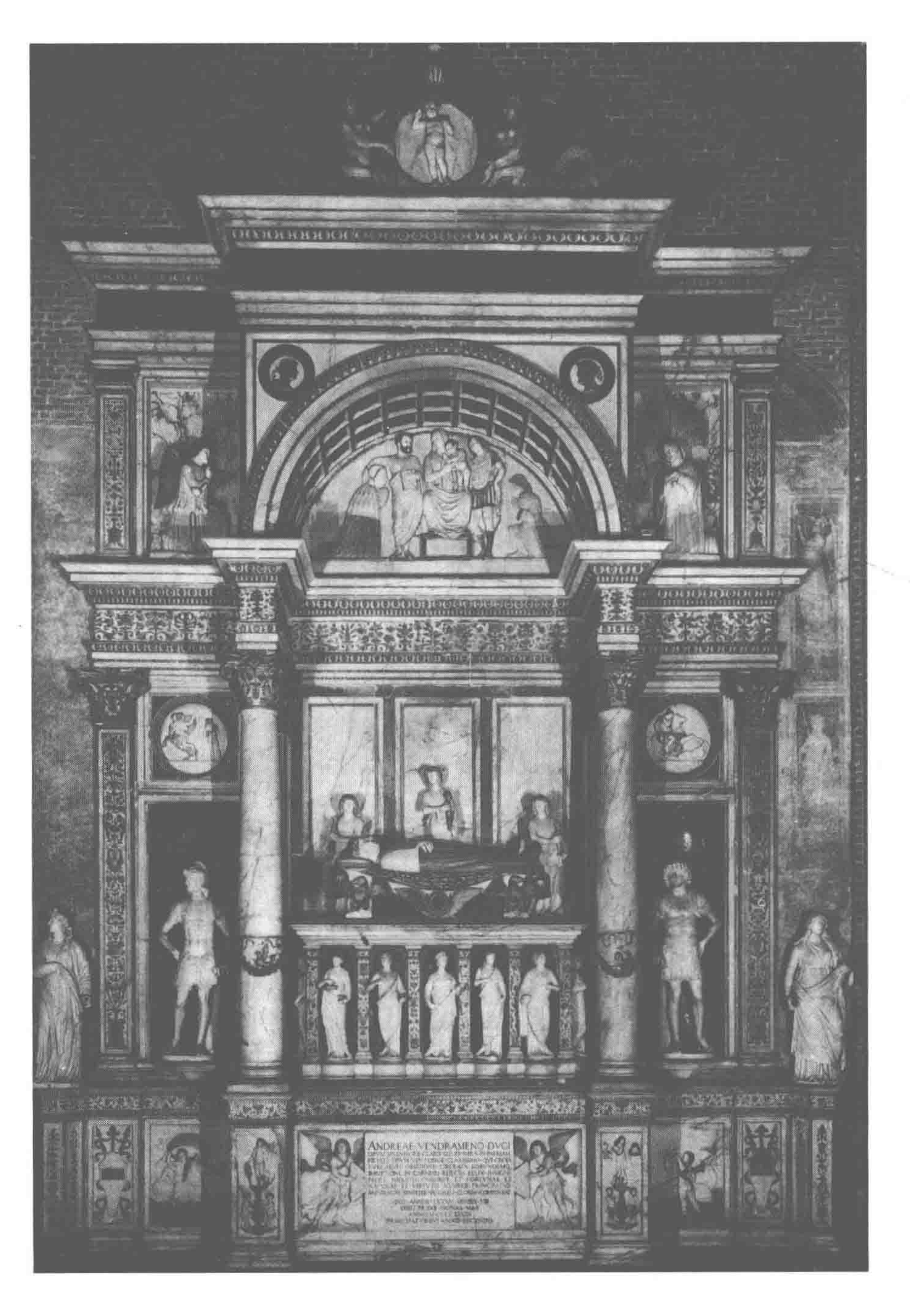


图182　安德烈亚·温德拉敏总督（卒于1478年）陵墓，完成于15世纪90年代，传为皮耶罗、安东尼奥和图利奥·隆巴尔多创作（威尼斯，圣若望及保禄大殿）

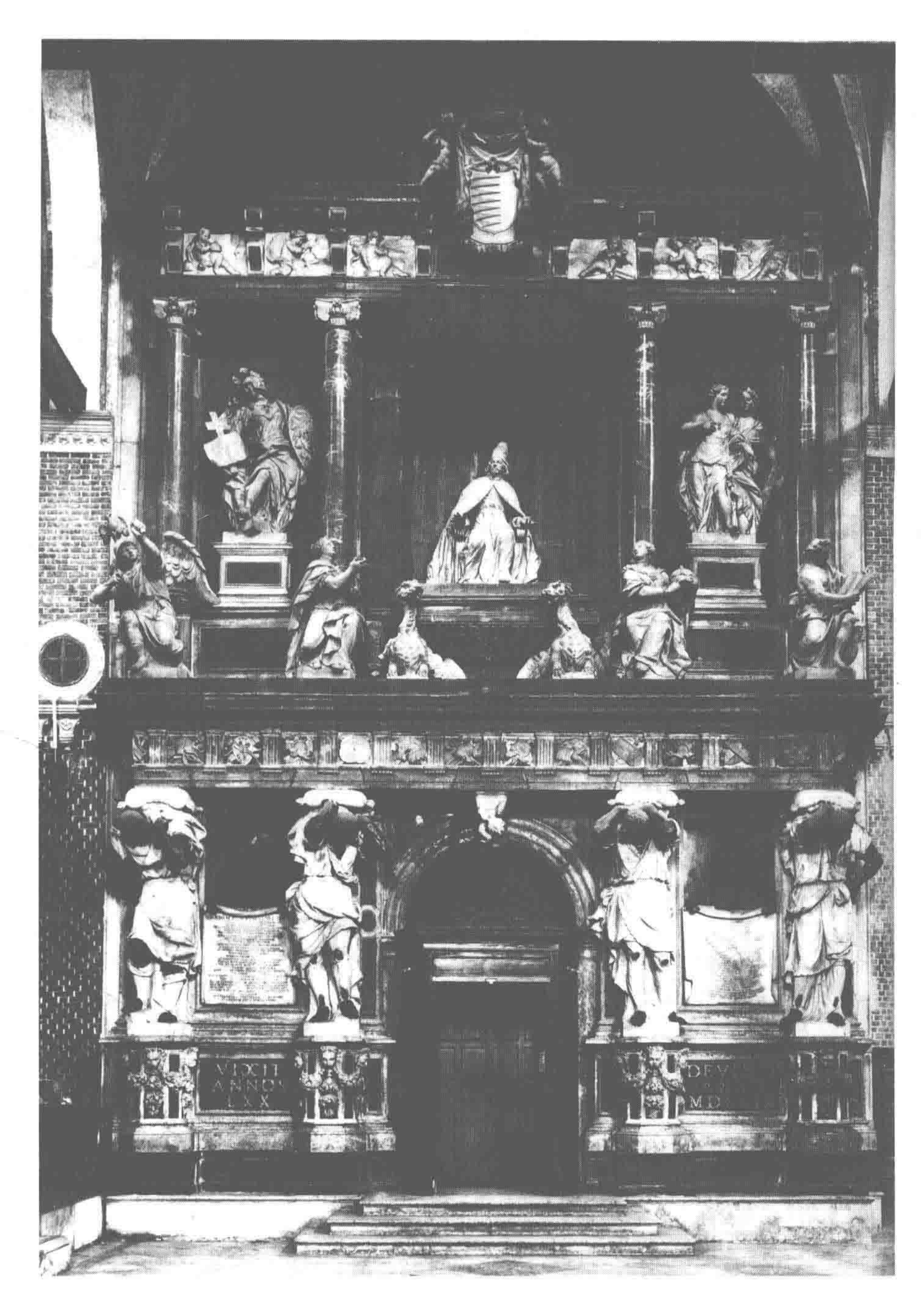


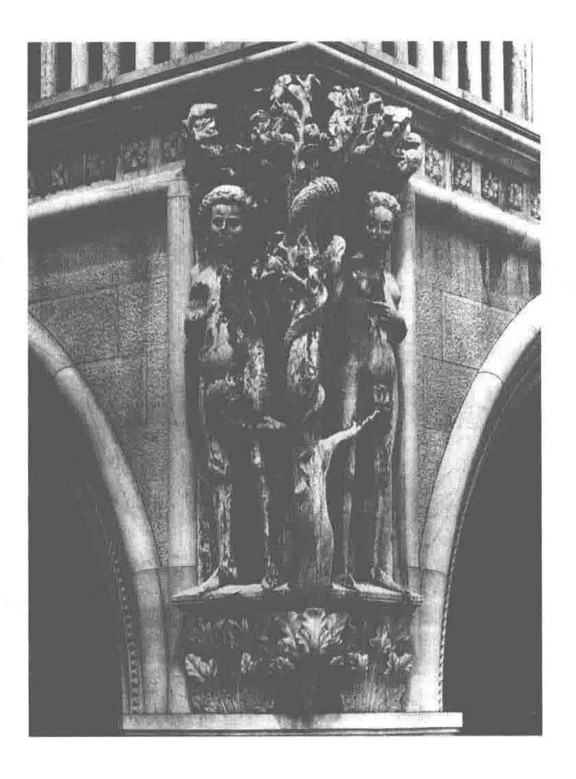
图183　乔瓦尼·佩扎罗总督（卒于1659年）陵墓，1669年，隆盖纳和梅尔希奥·巴赛尔创作（威尼斯，弗拉里教堂）

像所有历史学家一样，达吕也看出威尼斯的消沉与衰落已经日甚一日，无可挽回，尽管他认为一些军事英雄或政治家以其勇猛或机智带来了一些零星、短暂的复兴，并打断过这一衰落的进程。他列举了很多标志着衰落的时代和事件，比如贸易停滞、某个帝国对意大利本土的征服、美洲的发现、奥斯曼帝国席卷一切的力量、最终的妥协，以及长久和平所导致的慵懒怠惰，这些都和罗斯金后来所坚持的观点有很大出入，对罗斯金而言，衰落完全是道德问题，而且更为根本。当然，在任何私人生活中，其他力量所起的作用都要大于道德，但在确定这一观点时，罗斯金也总是拿艺术上的证据立论。

在讨论总督宫各个角落的雕刻时（后文将继续予以关注），罗斯金声称：《人类之堕落》[*Fall of Man*]（图184）和《挪亚醉酒》[*Drunkenness of Noah*] 位于正对潟湖 [Lagoon] 的建筑立面转角处，代表了哥特精神，即“直面自己的脆弱”；而雕刻于15世纪的《所罗门的审判》[*Judgement of Solomon*]（图185）位于面向小广场 [Piazzetta] 的那个立面的最远端，代表了文艺复兴精神，即“对自己的智慧深信不疑”。[65] 他承认《所罗门的审判》“本身很出色，总是让那些粗心的观者眼前一亮”，但他强调说，“其制作工艺中所流露的精神实在是拙劣到了极点”，那树上的叶子怎么看都是从《人类之堕落》的无花果树辗转抄袭而来，一点也没有原初忠于自然的真实感。“它们病歪歪地挂在枝丫上，被外轮廓死死套住，那弯曲的姿态根本不像正在生长的叶子，而是像皱巴巴的破布。”[66] 此雕刻下方，是罗斯金所说的“非常高贵”的柱头，代表了“正义之举或好政府的典范”，但他还有点犹豫，或许我们看到的“不过是一个伪装，遮掩了完美的暴力和罪行”，是这样吗？他的回应是：

324

大体上讲，我相信感情的表达是真实的。面对这一时期绝大多数威尼斯头面人物肖像，我不相信所有人都是道貌岸然、一成不变的伪君子，我在他们的脸上看不到虚伪。我看到的是能力，是精巧，是自然而然，



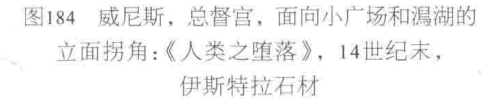


图184　威尼斯，总督宫，面向小广场和潟湖的立面拐角：《人类之堕落》，14世纪末，伊斯特拉石材

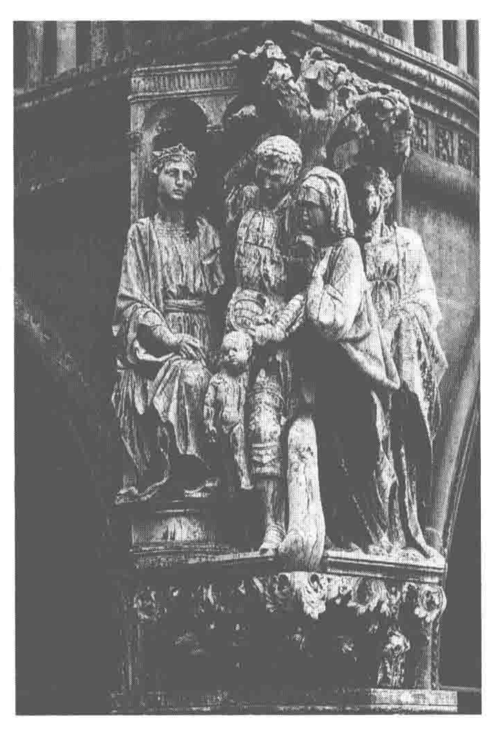


图185　威尼斯，总督宫，连接卡尔塔门的立面拐角：《所罗门的审判》；15世纪20年代晚期或30年代早期，伊斯特拉石材

> 是文质彬彬，而非卑鄙。正好相反，我看到的是无限尊贵、安宁、勇敢，是从真诚或完美的内心流露出的格外统一和平静的表情，它们时时刻刻都在提醒我，诈伪之徒绝不可能有这种表情。

依据此类肖像，罗斯金足以“相信……那些15世纪威尼斯贵族确实渴望为所有人带来公平和正义”。15世纪肖像中出现的真诚面孔也代表了罗斯金反复强调的文艺复兴精神，为了让这一说法相互协调，他下结论说：“在这一时期，整个道德系统都被罗马教会［Romish Church］的说教暗中破坏了，公平的观念已背离了真理，因此，所有人都装出一副为国家尽职尽责的模样。”[67]

325

我们不能确认罗斯金到底看到了哪些肖像，看来，除了陵墓雕刻，他脑子里还包括那些极度风格化的系列总督画像，这批画像创作于14世纪中叶，由总督宫按计划订制。1577年大火之后，这些画作被新作品替换，画工来自廷托列托的作坊，风格则刻意复古。[68] 不用多讲，这套政府订件，还有那些个人杰作，如乔瓦尼·贝利尼［Giovanni Bellini］的《莱奥纳尔多·罗连达诺总督像》［*Doge Leonardo Loredano*］（伦敦国立美术馆最近刚刚入藏这件作品），要刻意呈现的恰恰就是罗斯金所感受到的印象，仅凭表面效果，他就天真地相信了这些作品，这真有点奇怪。

显然，还是绘画向他提出了最尖锐的问题。如果一切都如“艺术上的证据”所示：威尼斯的衰落从1423年起就已经**赫然在目**，那怎么可能在过了一个半世纪之后，当建筑和雕刻已经无可挽回地堕落之后，廷托列托竟然还能创作出诸如藏于圣洛克教堂［S. Rocco］的《钉上十字架》那种“超越了所有解释，超越了所有赞美”的作品？[69] 在《威尼斯之石》中，罗斯金仅有一次想去解决这个问题。他解释说，詹蒂莱·贝利尼［Gentile Bellini］和乔瓦尼·贝利尼出生于1421和1423年，“是威尼斯最后一批神圣题材画家，正是这种神圣的宗教精神让他们坚持到了最后”。另一方面，“提香的任何一件作品都没有宗教气息”，他那些“大尺寸的神圣人物不过是用来展示绘画游戏——构图和色彩——的题材而已”。但在廷托列托笔下，甚至头脑中，同一个原则却显得“更为深刻、严肃，远非提香所能比拟，他把这一原则本身特有的庄严感与神圣题材融为一体，用心揣摩，有时到了忘我的境地”。不过，罗斯金强调，这类区别与这些艺术家的个人信仰、性格无关，比如说，贝利尼是个教徒，提香则不是，真正的原因其实更普遍，也更深刻：“贝利尼蒙受过信仰的熏陶，提香则是形式主义者。就在两人出生日期之间的那段岁月，威尼斯的宗教生命正在消亡。”[70]

现在，一切都很明显，罗斯金其实并非用艺术证据来判定威尼斯衰落的时间和性质，而是想用他所声称的衰落去解释艺术上的特征——罗斯金看重艺术品本身的质量，但其研究方式恰好与此相悖。这是一种循环论证，而且

还让我们看到了极为罕见的一幕：将近30年后，当罗斯金回顾自己写过的东西时，没有像以往那样用讥讽的口吻否定自己年轻时的理论，而是一反常态，对此大加赞赏："这两段话实实在在，酣畅淋漓，而且胆气过人。再读一遍，我还是深以为傲。"[71] 设想一下，如果他当初把建筑也作为理解威尼斯历史的主要"文献"，那他肯定更会感到轻松。

总督宫的两个主立面——一个面向潟湖，另一个面向小广场（图186）——几乎就是其形象和风格的象征。人们很自然地认为它们都设计和修建于同一时期。不过，依据19世纪古物学家所能看到的档案，情况并非如此。（面对潟湖的）南立面，以及与之相连的西立面起始部分——也是巨大市政厅外墙的组成部分，全部修建于1340至1360年之间，尽管市政厅本身直到1423年才最终启用；西立面的其余部分是1423年之后才加上去，替换了当时被推倒的早期建筑。[72] 当时的人显然是在竭力营造一种整体感，在新老建筑的连接点，只有一根立柱明显要比其他柱子粗壮，除此之外，人们确实很难区分出14世纪的工程和70年后新增加的建筑。

326

327

很多谈论威尼斯艺术的作者都觉察到自己读到和看到的证据存在着明显冲突，并想对此进行调和，奇科尼亚拉伯爵就是其中之一，他察觉到了这种连接关系，但在犹豫一阵之后，他还是做出了一个结论，这两个立面之所以彼此一致，只能有一个解释：广场上连成一片的15世纪风格（从小广场第12根拱柱开始，直到卡尔塔门）肯定高度吻合当时的趣味，所以他们才会反过来改造最初14世纪那部分建筑，以产生绝对整齐划一的效果。[73] 换句话讲，奇科尼亚拉那个时代（和我们今天）所能看到的所有外立面都建于1420年之后，许多权威人物，要么接受了他对个中原委所做的解释（奇科尼亚拉并不能找出什么文献做支撑），要么就像塞尔瓦蒂科那样，通过完全不同的推理，也得出了一个相似的结论。[74] 不过，这个问题并没有真正得到解决，日后依然不断引发争议。[75]

正因为存在这些争论，所以1849年秋罗斯金才会"惊愕"地获悉，"威尼斯古物学家在100年来并未对总督宫立面的修建日期达成共识"[76]。当时，



图186 威尼斯，总督宫

他已经深信哥特艺术整体上完全优于“有毒的文艺复兴艺术”[77]，而奇科尼亚拉的立场却正好相反。面对如此重要的古代建筑，他一定要摧毁那种将其视为15世纪作品的论调。为了做到这一点，他利用了一种他所说的一直被威尼斯古物学家忽视的证据——石工技艺。他指出，当立面从南向西拐角

过来之后，石工技艺突然发生了变化，“从海面看过来，小广场那一侧第八个拱的中央部分”，石块从小变大了。这表明立面的开始部分，还有整个南立面肯定属于一个更早时期，即14世纪；这一点也可以通过柱头的风格变化——从纯正的乔托风格［Giottesque］变为文艺复兴古典主义——加以确认。[78] 几乎就在同一时期，威尼斯古物学家也注意到了这一现象[79]，不过在罗斯金看来，柱头上的这种风格变化极为重要，并非仅仅指明了立面的断代错误。大多数15世纪柱头只不过“笨拙地复制”了老柱头，而这——他不容置疑地断言——并不是因为他们的雕刻家要像建筑师那样，被迫去追随老宫殿的基本样式，而是因为他们“没有设计新柱头的智慧”。而只有一件此类复制品——一个含有美德拟人像的柱头——能勉强称得上准确和完整，除了在“望祷”［Hope praying］的场景中，“上帝之手不见了”［The Hand of God is gone.］。[80]

328

这些锤痕击打着古老拜占庭宫殿的幸存之物，目的是换上一套“文艺复兴”行头，对罗斯金来说，这些斧凿之痕恰恰意味着“威尼斯建筑，以及她自身的丧钟”[81] 已经敲响，难道还有什么符号能比它更有说服力吗？1422年，这一行动由“高贵的莫奇尼戈总督”[82] 批准执行，他的陵墓也曾在罗斯金心中激起过此类复杂感受。随后，1423年，其继任者弗朗切斯科·弗斯卡利开始执政，这一年正是威尼斯衰落“看得见的起点”。

实际上，罗斯金对莫奇尼戈陵墓艺术品质的看法变来变去，看起来，可能是因为当时正在重修总督宫，最初，正是受此事件影响，他才会在设想这座城市的衰落时把1423年列为首选。但事情并非如此，他在写给父亲的信中曾描述说：“巧得很……锤头第一次落下去击打旧宫殿的那一年，恰恰就是我所说的可以‘看得见’威尼斯开始衰落的日期，1424年。”[83] 看到这句话，他自己肯定也会感到吃惊！显然，不管他对具体衰落时间的看法有多么武断，在论及可视证据的确切年代时，他还是给自己留下了那么一点点自由。

此后，罗斯金凭借其激情四溢、精准而又精妙的观察力，以及一种不断

超出其想象力的道德敏感，开始对他认为几乎不断走向衰落的威尼斯艺术展开了分析和谴责：开始是文艺复兴风格，这种风格最无情，因为我们根本看不出为此效力的匠师的创造性直觉，再到17和18世纪的“丑怪”［grotesque］风格，与中世纪北方艺术的“丑怪”风格不同，这种风格丝毫不能令人起敬，也不能让人感到美和宽容。[84]

幸运的是，这种“艺术上的证据”[85]偶尔会非常好用，甚至还能替罗斯金说话，并纠正前人对威尼斯历史上某些情节的判断。达吕曾小心翼翼地推论，在1289至约1319年间，国家权力曾被一小撮贵族窃取，这是不公和篡权之举，其结果就是邪恶。[86] 对于这样的说法，罗斯金稍稍做了一下提醒，他说，这一过程恰好与“一个伟大建筑时代的开端相吻合，在总督宫建筑工程中，贵族权力的能量以及哥特式风格第一次得以亮相”。接着，他又不得不解释说，让自由主义者达吕心神不宁的法制变革，实际上表达了“群众对那些家族的尊敬之情，他们运筹帷幄，把共和国推向了一个如此繁荣富庶的境地”，他甚至还故做惊人之语，说新修的监狱满是“舒适的房间，有上乘的落叶松木平顶，连通风口都经过了认真设计”[87]。

但罗斯金不是始终如一。有时候，他会把建筑形式和建筑装饰看成人类欲求和志向的象征，所以他会说，“在我看来”，13世纪初“在所有建筑装饰中不断出现的引人注目的朴素之美”反映的正是“威尼斯内部生活中独一无二的朴素”。[88] 但在另外场合，他又会依据简单的常识对德国人的理论加以反驳，这种理论认为，哥特尖顶在某种程度上反映了中世纪北方的虔诚精神，罗斯金却说：“遗憾的是，地下室处处潮湿，房顶上是松松垮垮的瓦片，这不过是他们房屋建筑的流行样式，很难说反映了其宗教上的欢愉，或天使般的美德。”[89]

329

罗斯金一直宣称艺术上的证据“不容置疑”，并运用其魔力解释了建筑与雕刻的道德含义，但实际上除了这些说法，他极少用此类证据去澄清真实的威尼斯历史。如果用了，其方式也极为独特，总是在严谨的推理和教条化的言论之间徘徊。

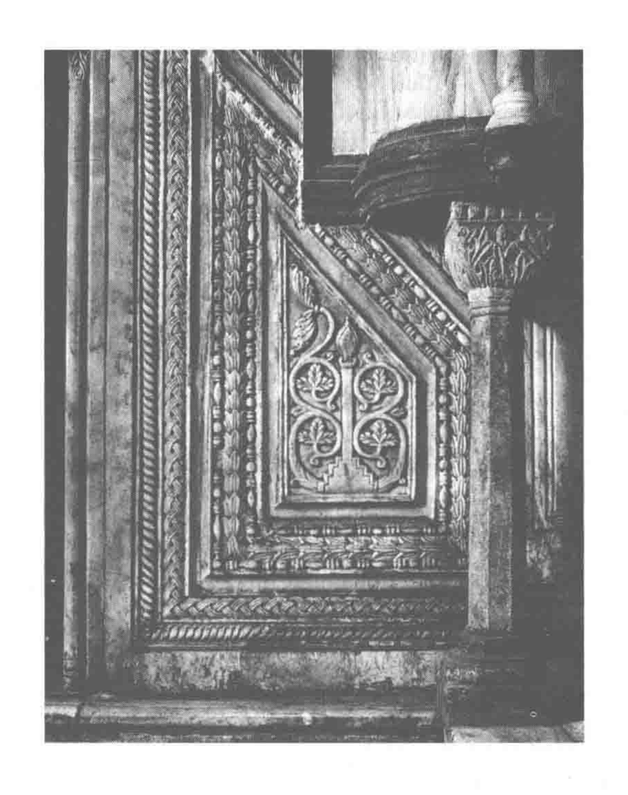


图187　托切罗岛大教堂：布道坛细部，依据大量年代早得多的残件于14世纪重建

早期编年史语焉不详，多有龃龉，可靠的文字材料又相对稀少珍罕，在此情况下，要想探索一座城市的久远历史，自然就要求助于它的古迹；可是，这些古迹本身又不易于断代，这就让我们的研究变得复杂起来。在“威尼斯的母邦”[90]——荒芜、废弃的托切罗岛［Torcello］上，面对大教堂那赤裸的墙壁，那些由乱七八糟的石块围起来的侧窗，罗斯金断定：它肯定是由身陷战争与苦难的人所修建——这些人受了伦巴第入侵的刺激，于公元641年逃离大陆。而在金碧辉煌的大教堂内部（因为满心忧惧的受害者无法忍受黑暗），柱头和其他构件都会雕刻得异常繁缛（图187）。这种繁缛——还有那些华丽的镶嵌画——见证了第一批移民的虔诚和对上帝的敬仰之心，以及借助上帝而得以表达的对自然的恭敬之情。关于托切罗岛大教堂那些早期礼拜者的思想状态，你还可以找到更多证据，粗糙的座位逐级升高，主教的宝座位于半圆形后殿的弧线之内，这样，主教和牧师就可以“观察和引导群众的热情，

并在日常事务中实实在在地履行主教或上帝牧羊人的职责”[91]。

多年之后，罗斯金承认，“这些话大多华而不实，有些还是错的”[92]，他甚至还发现自己有几个解释是在找麻烦。大教堂内部装饰的某些特征显示了精湛的工艺，其余部分又因为“避难和困苦”变得一片空白，这两者很难说到一处。在一份附录中，他认同了许多作者所坚持的看法，即大教堂应该修建于11世纪，而不是7世纪。此外还有其他一些问题，但这些都无关紧要，因为正是在那几个世纪里，“威尼斯的统治开始了，她正从一个胜利迈向另一个胜利”，“心灵的力量”在托切罗岛大教堂上得到了异常华美的表达，这就是当时的精神。[93]

330

关于罗斯金的研究方法，以及他在托切罗岛所得出的结论，我们大可表示怀疑，但同时也可以肯定，他对艺术证据的解释是建立在观察和推理的基础之上，至少在理论上如此。从托切罗岛大教堂赤裸的外墙可以看出，其修建者正处于避难和苦痛状态，壁龛内高高升起的座椅，则意味着神职人员已获取训导之权。不过，当我们离开托切罗小岛，来到拜占庭风格的大都会威尼斯，一切都已发生了剧变。我们想要研究的城市已不复存在。在圣马可广场旧址，只能看到小部分残件，过度修复的宫殿，和“粗陋残破”的“土耳其客栈”[the Fondaco dei Turchi][94]，罗斯金只能自己去拼凑那些需要加以解释的视觉证据。他用极具想象力的雄辩言辞描述说：“那最初、最美的威尼斯从苍凉的海面上升起，从她子民的悲苦中崛起；城中满是优美的廊柱和闪闪发光的墙壁，蔚蓝色的街巷交错纵横，金黄的颜色让人心生暖意，还有那不时闪现的洁白雕像，仿佛枝丫上的白霜洒在了大理石上……”接着，他继续分析了这座城市，希望能找到早期威尼斯的影子，但立论的标准却和以往截然不同。其论点几乎全都得之于“高贵而又圣洁”的色彩。[95]罗斯金一遍又一遍地说，“我相信，从世界之初，就没有哪个虔诚或优秀的画派会轻视色彩”[96]，而且，“对明亮和纯净色彩的热爱，这种氛围足以代表早期威尼斯思想的严肃性，借助一种经过润饰的形式，它最终成了威尼斯画派得以获胜的根基，而它又至为朴素，这完全都是拜占庭时代的特色”。不过，说色

彩代表了严肃，还说“所有好的色彩总会让人沉思，最可爱的色彩充满了忧郁，而且最纯粹、最深刻的头脑全都最热爱色彩”，这与罗斯金从托切罗岛大教堂建筑中得出的合理推论丝毫没有关联，而是得益于圣经所宣扬的“普遍规律”，在圣经里，“以色列王就是通过一件‘彩衣’表达了对自己看中的儿子的爱意，这可是有弦外之音”，同样的例子，在圣经中比比皆是。[97]

罗斯金很想再去参观威尼斯，想改变自己对这个城市的重要之处及其艺术的看法，还想就欧洲其他地区的古迹多写点东西。他认为道德力量在塑造社会的过程中起了主导作用，他想再强化这一观点。不过，他却再也没有像在《威尼斯之石》中的做法那样，试着去为一个往昔文明建构起（相对而言）如此完整的历史综合体，此书是他青年时代的天才之作，其第三卷，也是最后一卷，于1853年问世。

三

331

35岁那一年，雅各布·布克哈特从他执教的一所位于巴塞尔的学校愤然辞职，并于当年三月动身前往罗马。当时他一头长发，微微打卷，蓬松地垂在耳后，这表明其成长的年代仍然处于天主教全盛期，不过他内敛的眼神，浓厚的、经过修剪而微微下垂的胡须则告诉我们，他已经老早把那个时代抛在了脑后（图188）。上述演绎之词得自他的几幅肖像，以及几张他勉强同意拍摄的照片[98]，当年，在其他历史学家的著作中，我们经常可以读到这一类性格解释，而这些——像所有此类解释一样——难免又会和我们现在所掌握的有关他这一时期生活的其他证据沾点边。他一直在写即兴诗，暗含的却是旧年情事。同样，他对政治自由主义也抱有（短暂的）同情，与左翼诗人和艺术史家戈特弗里德·金克尔［Gottfried Kinkel］一度交谊深厚。回头来看，现在他和我们所熟知的布克哈特已经相去不远了，在描述其晚年岁月的文字中，我们会读到这样一个形象：特立独行，远离尘世喧嚣，对现代世界几乎

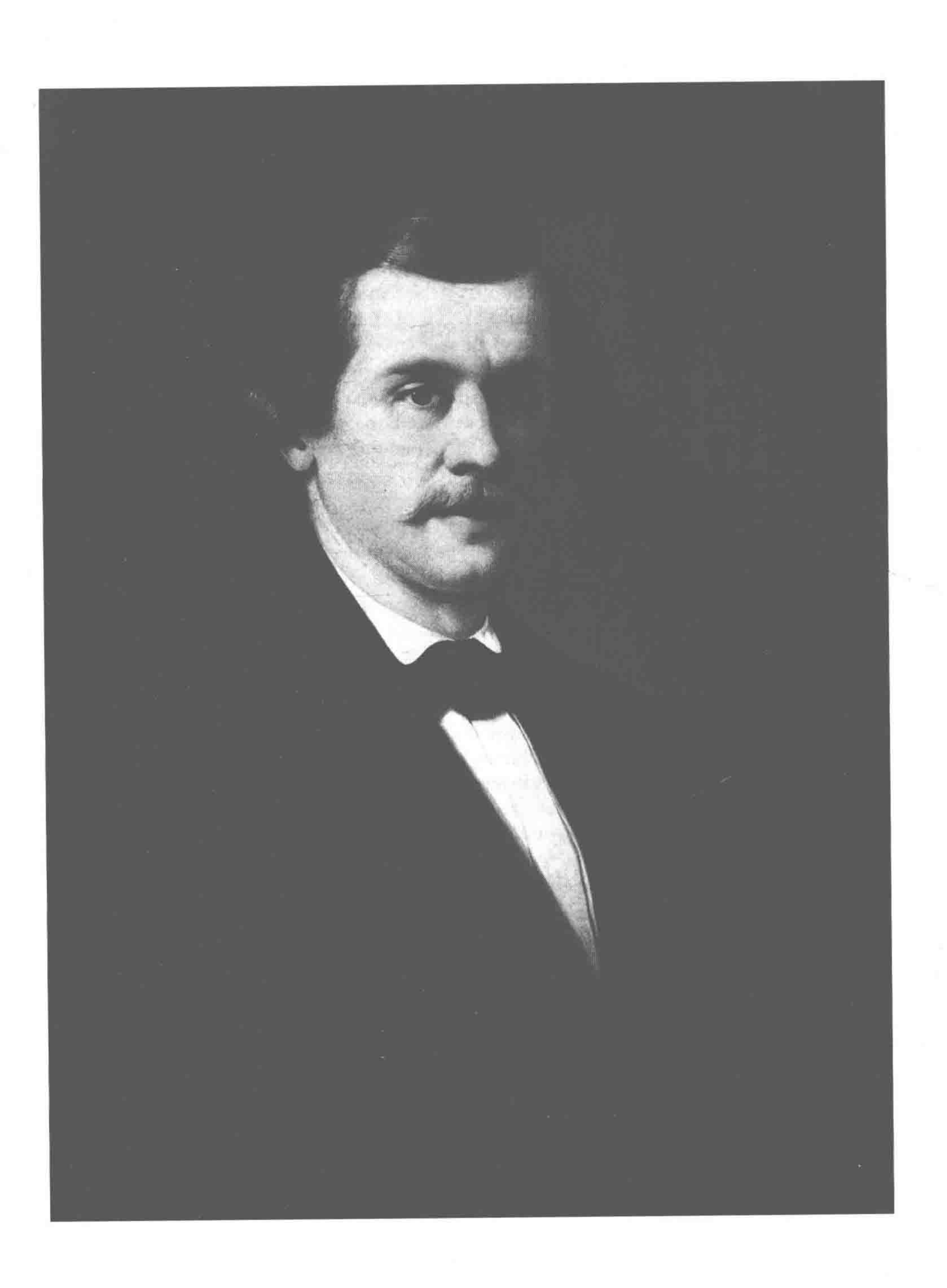


图188　赫尔米内·冯·雷克，《雅各布·布克哈特》，1853年（巴塞尔，私人藏品）

不抱任何幻想，对未来忧心忡忡；不过却痴迷于艺术和历史研究，以及他所肩负的对二者进行沟通的使命，面对为数不多的听众，他宁愿去讲，而不是通过著作让人去读。只有在意大利，他才会如鱼得水。

他此前也去过意大利，而且就像在比利时、德国和祖国瑞士的做法一样，他也做了大量笔记和素描，以记录那些给他留下深刻印象的教堂和各类古迹。他和罗斯金基本上是同代人，不过，他的素描和后者那精密、雅致的素描不太一样：布克哈特的素描很生动，但不够准确，零零碎碎，没有重点，没有个性；还有一点和罗斯金不同，那就是布克哈特学问渊深，就连那些他尚未见过的艺术也早已了如指掌。

在柏林，布克哈特曾花了一年多时间协助他的老师和朋友弗朗茨·库格勒，对其两部著作的最新版本进行修订，这两部书是《君士坦丁大帝时代的绘画史手册》[*Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*] 和《艺术史手册》[*Handbuch der Kunstgeschichte*]。[99] 这是两卷大部头的、学识渊博且影响巨大的著作，所涉及的艺术史远远超出了前人研究或编纂的范围。关于第一部著作，布克哈特进行了全面改写，他（就像之前的库格勒一样）除了必须要研究意大利中世纪和文艺复兴大师，而且还要研究那些罕为人知——尽管已经出现了争议——的问题，如地下墓室艺术、拜占庭镶嵌画、罗马式建筑风格的形成，以及中世纪细密画的风格。第二部著作，其贡献相对要小，但关于在埃及金字塔和中美洲金字塔之间并存的“巨石艺术” [Menhirs] 的起源问题，他必须要关注最新研究成果，他还要考虑萨珊艺术和伊斯兰艺术的关系、亚美尼亚教堂 [Armenian churches] 的平面规划，以及其他一些同样复杂的问题。显然，他只能依赖数量有限的插图，他对库格勒的文本所做的仓促调整和补充也不总是那么精确，但是，他为这些书所做的工作开阔了自己的艺术—历史视野，罗斯金恐怕要相形见绌了；不仅如此，这些工作也让他获取了大量知识，在此基础上，他可以判明那些由视觉艺术所提供的证据对于理解历史究竟会起到什么作用。

332

这个问题他已经想了好多年，并且一再提及，在他的著作中，在面向一般公众的讲座上，在获选巴塞尔大学官方教职之前和之后，他都在讲这个问题。某些晚近历史学家试图把艺术风格和更广泛的文化（甚至是政治）发展联系在一起，他对此着了迷。[100] 在某个场合，他（以一种现在已经司空见惯的方式）宣称："（一个时代）最为隐秘的信仰和观念也许只有通过艺术手段才能传诸后世，这种手段最可信，因为它并非刻意造作。"[101] 不过他坚持认为，相关的解释不应弄得太狭隘，太有黑格尔主义气味[102]，1851年，他为几年前所做的一些讲座的草稿加了一条注释，其中有一句话明确说道："艺术不是历史的度量标准；其发展和衰落并不能为一个时代或民族提供绝对可靠的正面或反面证据，但它永远是充满才情的那群人最有活力的特质之一。"[103]

现在，这个问题变得愈发迫切了。1848年1月19日，当时他正在罗马参观，并被他周围的艺术深深吸引，这一天，他在写给朋友的一封信中说，自己刚刚构思了一个有关"文化史丛书"的"大体文案"，从书"短小、清晰、可读性强、价格便宜"，他写一部分，别人写一部分，其内容是"伯里克利时代——罗马帝国晚期——8世纪——霍亨斯陶芬［Hohenstaufen］时代——15世纪日耳曼人的生活——拉斐尔的时代，等等"[104]。

回到巴塞尔之后，布克哈特开始大量搜集资料，为一部书做准备工作，这部书显然就是丛书中最抢眼的一部，1853年，此书出版问世，题为《君士坦丁大帝的时代》［*Die Zeit Constantins des Großen*］。[105] 而此时（如我们所看到的那样），他发现自己不得不正视艺术家和编年史家自15世纪以来都要面对的一个问题：为什么，甚至在蛮族入侵造成冲击之前，古代艺术的品质就已经如此急剧地衰落了？

布克哈特想从君士坦丁凯旋门本身，从他在陵墓、钱币、镶嵌画、玻璃酒杯底座上看到的"病态、臃肿、堕落"的人物形象，从藏于梵蒂冈的海伦娜［Helena］和君士坦丁巨型斑岩棺上的平庸风格，还有那些曾经在帕尔米拉［Palmyra］和斯巴拉多［Spalato］盛行一时的繁缛建筑装饰及奢华、充满异国情调的大理石雕刻中得出一些结论，但他又不愿意——像黑格尔，或

干脆像罗斯金那样——求助于“时代的整体哲学思考”，轻松地得到“先验”[a priori]答案。相反，他是在用纯粹的、偶然的原因来解释一系列散乱脆弱、又多少有点联系的现象。以此，凯旋门乃是“匆促之作，这就可以解释和原谅它上面的雕刻为何会如此粗糙”。至于那些“丑陋的形象和毫无意义的表情”，我们可以进行如下解释，即艺术家已经和周围世界的理想与美完全失去了联系，而且，由于疾病、灾荒和焦虑，人类的体质（不是道德）已开始恶化。他还谈到海伦娜的石棺位于庇护六世石棺下方，著录中说，仅是修复工作，“就耗费了25个人的九年时光，当年制作原棺需要付出多少劳动也就可想而知”。热衷于使用异常坚硬的异国建筑材料，这就让艺术天才被迫屈居下位，沦为奴工、苦役，慢慢打磨斑岩，做苦工便能独立完成的工作；用镶嵌画代替绘画，最后也是这个结局。[106]

334

布克哈特不想炮制什么包罗万象的理论来解释艺术衰落的原因，这是他的特点，也正是同代人所不具备的特点，这一见解令人印象深刻，其部分原因就在于，当他在讨论当时的政治人物时，其做法有些超前，甚至有点莽撞。君士坦丁“是个天才，野心勃勃、渴望权力，片刻不得安宁……一个杀气腾腾的利己主义者”[107]，身边都是些骗子、伪君子和马屁精（其中最有名的是尤西比乌斯，当时的教会历史学家）。这类暴君很快就会在布克哈特的研究中再度现身，他对这些人又着迷又厌恶：他承认，“还没人能和君士坦丁争夺‘伟大’这个称号”[108]。他曾冷冷地评论说，“我们并不想否认这种可能性，是君士坦丁大帝助长了迷信，为的是基督教可以在自己的治下得到发展”[109]，但他的宗教虔诚却基本与此无关，因为“把基督教引入这个世界，这是一种高度的历史必然，基督教终结了古代世界，与它决裂，又部分拯救了它，并把它移交给新的民族，而正是这些新民族，像异教徒一样彻底蛮化并毁灭了一个纯正的异教罗马帝国”[110]。

在讨论艺术时，布克哈特总是排斥任何准黑格尔主义[quasi-Hegelian]的决定论暗示，不过在其他领域，他又会（追随此前诸多基督教历史学家的脚步）随时对此加以运用，由于承认了君士坦丁大帝时代的政治和艺术存在

联系，尽管是极为有限的联系，他多少还是显得有点不自在；而库格勒则看重这种联系，他在为此书写评语时，就强调了理解艺术对于一般历史写作是何等重要。[111] 显然，布克哈特对“艺术漫谈”已表现得越来越不感兴趣[112]：在他那本于1853年5月动身前往意大利之际就开始构思的书中，基本想法就是向其他旅行者介绍自己在此前旅行中深切体验到的艺术“享受”。

关于这次旅行，尽管我们知道他去过哪些城市，但不幸的是布克哈特只留下了几封信件，素描则没有一张存世。[113] 在那不勒斯，他精力充沛、兴致勃勃地度过了六周时间，并留下了记载，通过这些文字，我们可以推想他在这段时间内的旅行状态。他已是一位行止有常之士，如果再适当做些调整，那他在别处的旅行生活也可大致类推。他对某座城市的研究一般从早上六点开始，中间喝一杯白咖啡和一杯黑咖啡，十一点喝一杯甜酒，午饭之前还会洗一次海水澡。到了下午，他就回到旅馆房间，把上午涂写的笔记整理出一个清楚的副本。傍晚，他会骑着一头驴，登上城外的小山。[114]

335

这类信息真是少得可怜，不过《艺术指南》[*Cicerone*，即《意大利艺术品鉴赏指南》]（于两年之后出版）一书却对他在意大利的发现做了个人化的，有时甚至充满感情色彩的叙述。透过帕埃斯图姆海神庙［Temple of Neptune at Paestum］列柱，可以望见波光粼粼的大海，在此书第一页，他就把我们的注意力引向了此处。在最后一页，他又提到了自己对“难忘”的罗马（时断时续、不绝如缕）的乡愁。他一遍又一遍地记述了自己在凝视古物时的第一反应，甚至偶尔还会拿其中一些开开玩笑：在梵蒂冈伊特鲁里亚博物馆，他看到其中陈列的赤陶人头“长着长长的上唇，和奇形怪状的坚硬下巴”，这个时候，和其他游客一样，他马上想到了典型英国人的长相。[115]

正是这种发自内心的艺术感受（这与他的一系列深入观察以及相关知识——从古代到18世纪末，从烛台、花园到教堂、宫殿——丝毫没有冲突）让布克哈特在最大程度上排除了，或至少是缩减了对所述作品历史背景的讨论，其原因就在于他不想节外生枝，引出多余的情感。观看一处早期基督教

古迹，我们一定要依据其艺术品质进行评判，并消除可能会在头脑中涌现的“哀悼之情”，我们应该清楚，其中已经杂糅了教会——“我们总是对它浮想联翩，甚至无意中为它罩上了一个神秘光环”——从一个完全异质的文明中借用的现成之物；[116] 他还有一段话，读起来就像在全面驳斥罗斯金刚刚发表的关于总督宫的看法；他指出，“正是各类已有的历史和诗歌知识激发了我们如此强烈的想象”，要是把这些都抛在脑后，恐怕我们只能承认，虽然总督宫上面那一层楼很美，但作为一个整体，整个建筑的比例并不令人满意。[117] 这一基本方法，布克哈特经常反复运用 [118]，但有一种情况除外，如果作品是用一种他认为比较低级的风格创作而成（如巴洛克艺术），或与他自己那个时代的趣味完全相左（如米开朗琪罗的艺术），那么这些作品就应该用历史学家而非艺术爱好者的眼光来加以看待。[119] 我们将看到，这一观点得到了普遍认可（到今天还是如此），同时也对本书的主题具有重要意义。

他决意要把《艺术指南》写成一部首先注重艺术品质鉴赏的书，他获得了成功，除此之外，布克哈特在此书的酝酿和写作过程中还是形成了自己的深刻见解。五年之后，在他那部历史学杰作《意大利文艺复兴时期的文化》中，绝大多数观念都得益于此。

正如人们早已知晓的那样，这本书一个明显特征就是对视觉艺术并无任何持续关注。布克哈特自己说，他计划再写一本“专论文艺复兴艺术的著作”，以弥补这个“巨大缺陷”[der grössten lücke]。不过，在此书1869年第二版中，他承认自己只是部分实现了这个愿望。[120] 实际上，尽管他自己——以及死后由遗嘱执行人代为——发表了他所收集的数量庞大的资料 [121]，但严格来讲，不论这批材料还是布克哈特为此提供的参考文献，全部都与《意大利文艺复兴时期的文化》的总体特性关系不大。之所以会有如此明显的错位，是因为此书并不是从整体讨论意大利文艺复兴时期的艺术，而是借助从艺术中得来的证据来阐明这一时期的文化。布克哈特还常常借用从文艺复兴文学中得来的证据，但从未就文学本身做过什么讨论。实际上，他对意大利建筑的观察——这部分内容于1867年作为库格勒的《建筑通史》第四卷出版，布克

336

哈特自己也特意提到了它与《意大利文艺复兴时期的文化》的联系——读起来更像《艺术指南》的一系列渊博的注解。[122]

在《意大利文艺复兴时期的文化》中，布克哈特总是避免涉及艺术，甚至在它们足以说明问题时也避而不谈。他在《14世纪的专制君主》那一章谈到了康格朗德·德拉·斯卡拉［Cangrande della Scala］，提到了他对文学的赞助，但没有提他在维罗纳的陵墓[123]，而在几年前出版的《艺术指南》中，他却说这座陵墓和另一座斯卡利杰里［Scaligeri］陵墓一样，“其文化史地位和艺术地位同等重要”[124]。与此类似，在强调贡扎加家族［Gonzagas］热衷于饲养赛马这件事时，他也没有提及朱利奥·罗马诺［Giulio Romano］在曼图亚的泰宫［Palazzo del Tè in Mantua］的那些湿壁画（当然，公平地讲，虽然他以前去意大利时到过曼图亚，但在写《艺术指南》时的确未能看到这些壁画）。[125]他曾就意大利人对风景之美的发现做过长篇讨论，但涉及意大利绘画的部分还不足一行，他还有同样一大段论意大利“人的发现”的文字，使用的证据都来自文学上的形象，对绘画肖像几乎只字未提。[126]

在《意大利文艺复兴时期的文化》一书中，只有在少得可怜的那么几个地方，他才稍稍提了一下视觉艺术，他指出，艺术上的变化总是远远晚于其他文化［Bildung］形式，这显然贬低了艺术对文化史家的重要性。[127]他还热衷于和早先在《艺术指南》一书中所使用的方法拉开距离。关于15世纪晚期佩鲁贾的派系斗争，他的描述活灵活现，充满了骇人听闻的细节，在这段文字中，他写道：“西莫内托·巴廖内［Simonetto Baglione］，一个几乎不满18岁的小伙子，带着几个随从，在广场上和数以百计的敌手展开恶斗：他最终倒地，身被20余创，但是当阿斯托雷·巴廖内［Astorre Baglione］赶来助阵时，他又苏醒过来。后者骑着马，铠甲闪闪发光，头盔上有一只隼，‘像战神玛尔斯一样加入——确切地讲是扑向了战斗’。”这时候，布克哈特才首次提到了一件具体画作：“当时，拉斐尔还是个12岁的男孩，正在皮耶罗·佩鲁吉诺［Pietro Perugino］门下求学。那几天的场面可能就凝固在了他早年那几幅表现圣米迦勒［St Michael］和圣乔治的小幅画作中，其中某些情节，可能还永

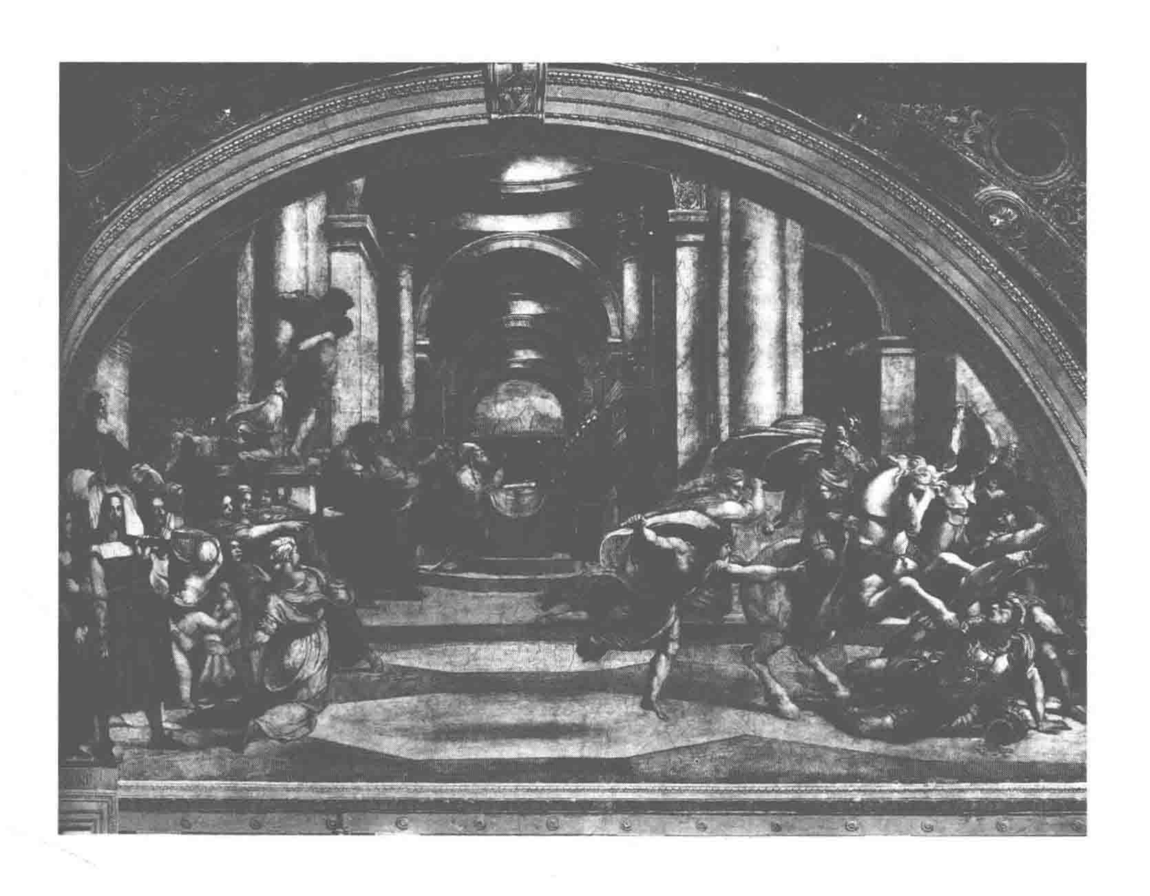


图189　拉斐尔，《将赫利奥多罗斯逐出圣殿》，湿壁画（梵蒂冈宫殿，赫利奥多罗斯厅）

远留在了表现圣米迦勒的杰作中：要想知道阿斯托雷雄赳赳的样子，那就去看看赫利奥多罗斯厅［Heliodorus］那位天堂骑士般的人物吧。”[128] 这段话读起来更像是在描述一幅表现拉斐尔生平的小型历史画（在浪漫主义时期，此类画像流行一时，当时布克哈特还是个年轻人），而不是在认真讲述有关艺术创作灵感的资料；这段话之所以引人注目，是因为它与布克哈特在《艺术指南》中对拉斐尔创作过程的描述形成了强烈反差。《艺术指南》根本没提到《圣乔治》和那两幅《圣米迦勒》，好像在意大利看不到它们一样，但是，当他在《艺术指南》中兴致勃勃地谈论梵蒂冈那幅赫利奥多罗斯湿壁画（图189）时，正如对大厅［Stanze］所做的整体分析那样，布克哈特又醉心于召唤出

337

“一组奇妙的动态，其中有骑着马的神性人物，两侧是莽撞的年轻人，还有渎神的罪犯，和随从一起跌倒在地”，他还强调了那非凡的构图，以及人物形象的透视短缩法。[129] 实际上，布克哈特经常会不遗余力地坚持一点，即拉斐尔在处理题材或选择题材时，所有动力几乎都来自“纯粹艺术上的考虑”[130]。

布克哈特的艺术研究直截了当而又充满激情，在讨论具体事件，甚至是整体信仰气氛时，我们却常常感觉不到这一点，只有耐心品读了《意大利文艺复兴时期的文化》，我们才会发现这种研究所产生的潜移默化的感染力：其艺术研究确实为他提供了一整套概念，让他从艺术领域转向政治或最广义的文化领域时，得以探索自己最关心的所有核心问题。

338

启蒙运动时期，许多作家，包括伏尔泰、罗斯科等人都对意大利文艺复兴产生过兴趣，并就这一主题进行了讨论，布克哈特的意大利文艺复兴观念独辟蹊径，与以往观点截然相反。这些先行者，虽然其观点彼此相异，但大致都认同一个看法，即文艺复兴运动的核心内容是“文学和艺术的复兴”，且主要得益于对古代世界的再发现，其发生时间是16世纪。米什莱也接受了这一历史分期，尽管和以往历史学家相比，他赋予了文艺复兴更为宽广、更为深刻的意义，但在布克哈特眼中，“现代的决定性胜利”[131]发生在15世纪——实际上，其根源还可以追溯到大约100年之前——而且，它并非完全依赖于此前所“片面”强调的古典古代的新影响。相反，它所独有的“绝大多数智性趋向”可能恰恰与古代影响无关。[132] 在意大利，文艺复兴文化（在此，布克哈特并未接受米什莱那一厢情愿的看法，认为中世纪已走向了穷途末路）的真正本质在于个人主义，以及对那种经常趋向极端、经常危险叵测的人格的狂热膜拜。

《意大利文艺复兴时期的文化》极少提及艺术，瓦萨里的名字也只是频频在脚注中出现；其实可以这样讲，在布克哈特的头脑中，有关文艺复兴起源和性质的每一项革命性、划时代的见解，都是得益于对《艺术指南》中所讨论的艺术及艺术—历史文献的深入研究。

早在布克哈特开始构思《艺术指南》之前，意大利15世纪绘画就已经引

起了艳羡，不过（除了个别几位）晚近这些作家之所以关注它，主要原因在于其价值品味似乎与16世纪文艺复兴盛期相去甚远，在欧洲艺术史上，人们已习惯于从整体上将16世纪文艺复兴艺术视为巅峰——米什莱也一直对此推崇备至。对里奥［Rio］、林赛勋爵［Lord Lindsay］，说得再宽泛一点，对罗斯金而言，15世纪意大利，或者，实际上是15世纪意大利某些区域的绘画，其特征就是儿童般的单纯，以及对精神价值的恭敬与虔诚，在青年拉斐尔的作品中，这一特点依旧有所保留。但随后，学院式的迂腐堕落和充满肉欲的手法主义将它彻底摧毁。布克哈特并非特别与众不同，他欣赏15世纪绘画，是因为觉得它正在向着更高、更完美，并在拉斐尔晚期杰作中达到巅峰的16世纪艺术不断奋进。布克哈特的态度深受瓦萨里影响，其程度要远远超过绝大多数和他直接相关的前辈学者，或同代学人。

在15世纪前几十年，新精神已然显山露水。虽然绘画还依附于教会，但它带来了“超出教会需要的东西……一种关于真实世界的绘画。艺术家们开始专心致志地研究和表现事物的外在形貌，渐渐地，人物及其衬景发生了彻底改变（写实主义）”。笼统处理容貌和衣袍的手法一变而为精准和自然主义。在此之前，美一直被视为神的重要属性，但现在，它在追求精确或其他事物的过程中消失了，变成了仅属于现实世界的一种美的形式。从这个意义上讲，艺术无法满足教会的要求，因为只有保持绝对的、一元的控制，宗教要素才能得以繁荣或传承；对世俗社会任何微小的让步——哪怕是，比如对一块布料本身所做的精细观察，或正确摆放人物在空间中的位置——都会打破它的魔咒。[133] 339

数年之前，布克哈特曾将此类发展归因于教会放松了对艺术家的管制，而艺术家也借此机会逞才使气、炫耀个性。[134] 在《意大利文艺复兴时期的文化》一开篇，他就表达了类似想法，只不过当时谈论的是政治。他在这本书中强调，只有当帝王或教皇的权力相对削弱时，不受管制的诸侯才有可能在14、15世纪崛起。[135] 在《艺术指南》一书中，尽管布克哈特一直很少用历史背景来解释艺术变化，但很明显，他认为画家之所以能专心研究写实主义，

恰恰是因为教会已经对权力独裁失去了兴趣。

在佛罗伦萨，这些新变化最令人印象深刻[136]，而且——正如布克哈特指出的那样——佩鲁吉诺在早期还属于佛罗伦萨画派。但他后来又回到了佩鲁贾，并推翻了自己在佛罗伦萨学到的东西；为了迎合公众对特定类型宗教图像的需求，他转而无休止地绘制了一系列重复、机械的人物形象。[137] 不过，当他的学徒拉斐尔按照要求去补绘师父的画作时，却又转向佩鲁吉诺早年那些更为真诚的作品去寻找灵感了。实际上，拉斐尔从不满足已有的荣誉，终其一生都在探索最新、最高级的表达形式，其动力就在于他对道德的追求甚至已经超过了对美的追求。“这种道德品质将伴随其一生。只要想一想他生命中最后几年那出类拔萃的创造力，我们就会明白，由于他英年早逝，我们竟然和那么多的杰作永远失之交臂。”[138]

布克哈特对建筑的研究方法与此类似，也同样不同凡响。库格勒，还有别的德国历史学家总体上一直在贬低15和16世纪意大利建筑的意义，因为——他们坚持认为——它并不是一种真正的“统一风格”，和古希腊，甚至和中世纪日耳曼建筑都不是一类，实际上，它不过是从各种古代建筑中抽取某些特征，差强人意地拼凑在一起，并未向当代设计师提供什么有价值的东西。直到在意大利做了多年旅行和研究之后，布克哈特才开始摆脱这些观点的束缚及理解上的局限性，在思考这一问题时，他的确真心实意地认同了新价值。他承认意大利文艺复兴建筑并不“统一”，但认为它至少提供了一种优秀的范型，所以不管怎么讲，不能用折中主义这个提法一锤定音。[139] 他写道：“有两个时期，都是真正的文艺复兴风格，第一时期是1420至1500年，可视作研究时期，第二个时期刚好持续到1540年，是现代建筑的黄金时代，通过那些最伟大的建筑，我们可以看出，这类建筑在基本形式和装饰形式之间达到了一种特殊和谐，并且遵循了它们恰当的比例。”[140]

米什莱认为，布鲁内莱斯基是一位孤独的天才，他想把文艺复兴引入意大利，以冲破中世纪的樊篱，但是他失败了。布克哈特不能接受这一观点，相反，他认为“米开罗佐［Michelozzo］继承了布鲁内莱斯基开创的事业……如果没有他的里卡蒂宫［Palazzo Riccardi，即美第奇宫］，贝尔纳多·罗塞利

340

诺［Bernardo Rossellino］和贝内德托·达·迈亚诺［Benedetto da Maiano］就不可能修建起自己的殿堂”[141]。这些建筑师确实没有布鲁内莱斯基那样的声望，但他们的建筑表明，至少在第一阶段，文艺复兴是15世纪的成就，在众多人物、各种天才的努力下，这一成就逐渐成形，布鲁内莱斯基恰好是个中翘楚。

依照瓦萨里的精神，布克哈特四处寻找可能存在的文艺复兴迹象，并热情地进行回应。从这个角度讲，他的态度恰好与罗斯金形成了鲜明对照，尽管他们的观察大同小异。两人都同意威尼斯总督宫卡尔塔门的晚期哥特风格正在向文艺复兴迈进，但在罗斯金眼里，它“枯燥乏味、意旨错乱”，所以品级低下而粗糙，但布克哈特认为它“非常有价值，很出色”。[142]

当然，其间也有一些退步，但这并非——如米什莱所认为的那样——发生在15世纪，而是要早很多，幸运的是，在通往文艺复兴的大路上，这不过是些短暂纠缠。1846年，当布克哈特参观佛罗伦萨时，这个想法首次闯入了他的脑海，他研究了佛罗伦萨洗礼堂［Baptistery］和圣使徒教堂［Church of SS Apostoli］，这些教堂11世纪的结构已在15、16世纪被彻底翻新。在教堂中，布克哈特看到了“一朵提前开放的文艺复兴之花［Vorblüte］”，此后，它一直受“日耳曼风格的压制，直到15世纪，它又再次绽放，这回可是势不可当”[143]。九年之后，当他在研究圣米尼亚托礼拜堂［S. Miniato al Monte］（图88）时，又再次回到了这一观点，礼拜堂立面早在13世纪初就已完工，其古典化外观也一直令历史学家困惑：“它综合了所有前哥特时代的艺术潜质，手法如此奇妙，以至于后来目睹了北方哥特风格进入（佛罗伦萨）之后，你内心不免生出些许遗憾。”[144]

这样一来，从15世纪初到16世纪中叶，其间除了偶尔有些威胁，文艺复兴在绘画和建筑中都还保持了自己的本色。尽管布克哈特认为，“艺术不是历史的度量器，其兴衰并不能为一个时代或民族提供绝对可靠的正面或反面的证据”[145]，但是，作为一名长久浸润在文化史中的学者，当文化史在19世纪早期德国作家那里众口腾烁之际，他竟然没有将自己观察到的艺术上的惊人

341

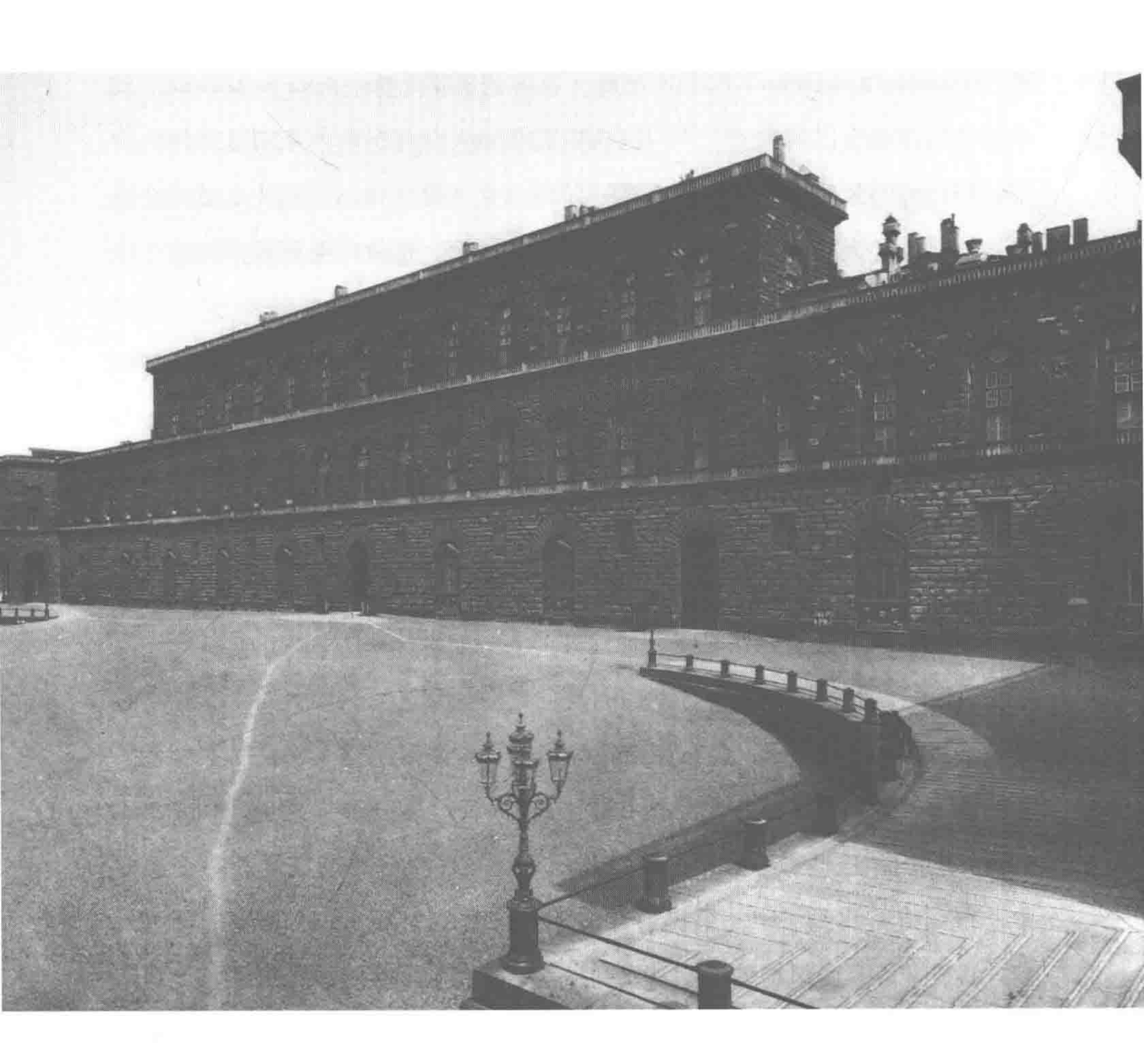


图190 皮蒂宫正立面，佛罗伦萨，最初由布鲁内莱斯基设计，约1440年。在16世纪末和17世纪初，其外观做了巨大改动，并大幅扩建

发展视为更广泛的精神进程的某种暗示，这难免让人格外感到疑惑。五年之后，《意大利文艺复兴时期的文化》前几章出版了，可以看出，布克哈特自己反而没有这种困惑。

布鲁内莱斯基的皮蒂宫（图190）正立面，气象雄伟庄严——后来的建筑师也曾参与部分修建并扩建了这幢建筑，在描述布鲁内莱斯基所营造的气氛时，布克哈特评论道："你会感到好奇，这个充满力量的人是谁？他蔑视这

个世界，想通过这些处理手法，让自己和所有令人愉悦、细腻的东西拉开距离。”[146] 这段妙语后来曾令尼采大为着迷[147]，说的更像是布鲁内莱斯基本人（尽管布克哈特更欣赏他另外一些建筑的轻盈风格），而不是其赞助人（后者可是一点也不入调）。读到此处，你脑中可能马上会闪现布克哈特在《意大利文艺复兴时期的文化》中对那些让他又怕又爱，既嗜血又富有教养的暴君所做的令人难忘的描述。虽然这些人实际上并没有统治整个佛罗伦萨，但是通过佛罗伦萨艺术家的作品，他还是发现了诸多品性，随后又用这些品性描述了文艺复兴时期专制君主的性格特征。 343

1846年春，布克哈特在意大利旅行，首次在佛罗伦萨大教堂洗礼堂见到了多纳泰罗的《抹大拉的马利亚》[*Mary Magdalen*]（图191），那极端的自然主义顿时令他心生厌恶。[148] 1853年，当他参观佛罗伦萨时，这种嫌恶之心再次加剧，变成了发自内心的恐惧和憎恨。面对那件《施洗者圣约翰》大理石雕像（图192）——现在已被视为弗朗切斯科·达·桑迦洛[Francesco da Sangallo]的早期作品，完成于多纳泰罗死后半个多世纪，他写道，它“像骷髅一样可怖……；粗劣、前倾，瞧瞧他那边走边读的样子，眼看就要摔倒在右侧地面上。手和脚看上去就像剥了皮”[149]。在《艺术指南》中，布克哈特的语言自然要克制很多，不过，他对多纳泰罗的成见后来还是深深影响了他对意大利社会所做的阐释。

“艺术史上经常出现一种现象，即一种新风格会将所有极端形式倾注在一位艺术家身上，并以此向更早的风格进行不屈不挠的挑战。在此风格变化中，这种新奇性及其与以往的对立，竟然也像15世纪精神一样，如此完整、如此单向地集中在多纳泰罗一个人身上，这可是很少见。”在圣十字教堂的早期作品《天使报喜》[*Annunciation*]（图195）中，古典古代的影响依稀尚存，尽管上楣那几个男童天使由于害怕眩晕而彼此依偎（图196），已经预示了艺术的未来。在此前任何时代的作品中，你都看不到这样的先例。在多纳泰罗某些晚期雕刻中，你也可以看出古代石棺和其他古物的印迹，“但这些特征却怪异地与其他特征混在了一起”。布克哈特接着说：“多纳泰罗是天赋异禀的 344



图191　多纳泰罗，《抹大拉的马利亚》，彩色木雕（佛罗伦萨，洗礼堂）

图192　（传为）弗朗切斯科·达·桑迦洛，《施洗者圣约翰》，大理石，16世纪20年代（？）（佛罗伦萨，巴尔杰洛博物馆）

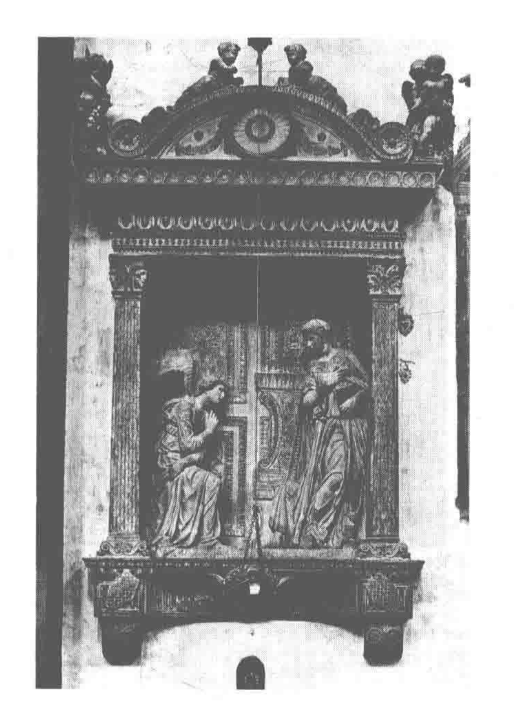


图195　多纳泰罗，《天使报喜》，（佛罗伦萨，圣十字教堂）



图196　图195细部

自然主义者，其艺术不受任何限制。在他看来，任何事物，只要存在，他就能如其所是地进行表现，呈现其独有的特征，为这个特征赋予生命，表现其最严肃、最锐利，有时候也是（如果题材允许）最强悍、最壮观的一面——这就是他的最高目标。"[150]

四五年后，布克哈特觉得自己必须得写写那些"骇人听闻"的雇佣军首领［Condottieri］了，这些人物让我们看到了"最早一批罪犯的模样，他们蓄意破坏任何道德约束"，这些人的性格代表了"原罪，同时又是其伟大，或换句话讲，极端个人主义的证明"[151]，此时，他头脑中肯定又浮现了前文所提到的那些印象。对于任何形式的权力，布克哈特既心驰神往又极不信任，在《意大利文艺复兴时期的文化》及后来很多著作中，这一观点随处可见，其实，从他对多纳泰罗及其他艺术家的反应中，这一想法就已现出端倪。对于米开朗琪罗，他的态度极为矛盾，且常常充满敌意，这一点在他的笔记要比在他出版的著作中更醒目[152]，在《艺术指南》中，当他为这位艺术家做总结时，对那些熟悉布克哈特观点的同时代人而言，其内容读起来更像一纸控状：

345 他就像一位充满能量的命运之神，指引着艺术的未来；其作品及其享有的成功已包含了在界定现代艺术的基本属性时必备的所有要素。最后300年艺术的特征，即主观性，已经在米开朗琪罗那里现身了，伪装成以创造性的力量从所有外在束缚中脱颖而出，和发生在16世纪的许多伟大精神运动不同，它可不是半推半就、无知无觉，而是怀有深刻的动机。[153]

从布克哈特对待多纳泰罗、米开朗琪罗的态度可知，瓦萨里曾令他深为受益，同时，他又毅然放弃了瓦萨里的判断。比如，正是瓦萨里观察到，圣十字教堂《天使报喜》上楣部分那成对的小天使由于害怕而彼此依偎（布克哈特就抓住了这一点），但是，瓦萨里却一厢情愿地仰慕多纳泰罗，认为其"优雅、设计和精彩"之处足以和古人媲美，再加上他的自然主义，也足以激励佛罗伦萨艺术家迈出最关键的几步，迈向米开朗琪罗的完美。布克哈特就不同了，他承认多纳泰罗的"巨大影响力"，又感觉它带有部分危险："那种指向美的强大内在动力，一次又一次地把艺术从赤裸裸的写实主义及对古代的模仿中超拔出来，要是没有这种力量，也就是说，若无15世纪的强大精神，对多纳泰罗原则的追捧可能就会变为一场灾难。"[154] 布克哈特借用了黑格尔主义的精神运动，对艺术家的个人能力和意愿几乎闭口不谈（其实在刚开始讨论多纳泰罗之际，布克哈特已经谈到了这些能力），他似乎在暗示：在向文艺复兴演进的过程中，这位天纵不羁的雕刻家不过是个微不足道的小人物，而非主角。确实，"他不缺少美感，但一碰到问题，这种美感总是会向个性让步"[155]。相比之下，"伟大的马泰奥·奇维塔利［Matteo Civitale］"（多年之前，奇科尼亚拉就对他青睐有加，认为他未能得到应有的赏识）[156] 却能够"磨去多纳泰罗生硬的棱角"，他的卢卡大教堂《祈祷天使》（图193、图194），就已经把"自吉贝尔蒂以来所有能看到的15世纪最高贵的风格，与一种朝气蓬勃、充满真挚热情和贵族气派的表现手法融为一体"[157]。多少有点类似，在《意大利文艺复兴时期的文化》中，布克哈特曾把佛罗伦萨充分发



图193 马泰奥·奇维塔利,《祈祷天使》,1477年之后(卢卡大教堂,圣礼礼拜堂)



图194 马泰奥·奇维塔利,《祈祷天使》,1477年之后(卢卡大教堂,圣礼礼拜堂)

346 展的人类个性与意大利其他地区专制君主的个性进行了对比（后者仅允许专制君主，及其最亲密的门客保有个性）[158]，那么，就这两个体系而言，布克哈特应该视何者为文艺复兴的独有特征呢？看来，他给我们留下了很多讨论空间。

布克哈特否定了传统看法，并不认为古代重生是文艺复兴的主要原因，不管有意还是无意，这的确很像他早年研究意大利艺术时的想法。虽然他在《艺术指南》中认同了瓦萨里的见解，认为在建筑领域，布鲁内莱斯基是“第一个把古典古代形式召唤回现实世界的人”[159]，但他对此几乎未做引申；我们看到，当他在讨论多纳泰罗的雕刻时却又旁逸斜出，转而强调其反古典主义特征了。

布克哈特在《意大利文艺复兴时期的文化》中说，虽然文艺复兴并非依赖古代，但是，“来自古代世界的影响的确让它五彩缤纷”。如果没有古典文化的复兴，它也应该基本如此，但只有借助并通过复兴，它才有可能清晰地显现在我们面前。[160] 这一结论明显得益于他对15世纪意大利建筑、雕塑和绘画的洞见，以及全面而深入的观察。在布克哈特诸多极有影响的判断中，我们都能看出类似的研究过程在起作用——他认为，文艺复兴基本上属于意大利，而不是一场世界范围的精神运动，他的判断可远远不止这一条。

所以，尽管布克哈特这部最伟大的历史著作几乎未提及艺术，但这本书的主要观点（及其整体形式）都直接源于他对艺术的热爱与研究。艺术为他提供了灵感和不断成形的观点，而不是什么严格意义上的证据。自文艺复兴以来，人们就一直在强调图像的历史价值，但正是在《意大利文艺复兴时期的文化》中，这些见解才得到最精微、最令人意想不到的证明。

我们对布克哈特文艺复兴研究的这种看法，可以在他后来的成就的性质中得到确认。直到去世之前，他一直在写关于视觉艺术的东西，频频出手，见解超凡，随着岁月的流逝，他对文化史的热情非但没有消退，反而与日俱增。但他没有像自己以前希望的那样，把它们汇编成一套大部头著作。在他死后出版的《希腊文化史》中，如果说建筑和雕刻仅仅扮演了微不足道的角

色，那肯定是因为他从未参观过希腊本土，尽管他对伦敦、柏林和慕尼黑博物馆中的相关古物了如指掌。如果他去了希腊，为这个国家写作一部《艺术指南》，他就有可能以更出色的形式感受，以及以更多的感情去把握古代世界的真实面貌，写出一本精微而又深刻的著作，不过，依照他为自己及其追随者所设定的标准，这也未必是一部十全十美的著作。

四

《意大利文艺复兴时期的文化》出版于1860年，当时不算成功。泰纳是最早一批领悟此书真正价值的人，九年之后，在此书第二版问世之后，他描述说，此书“令人景仰，是迄今为止关于意大利文艺复兴最全面、最有哲理的著作”[livre admirable, le plus complet et le plus philosophique qu'on ait écrit sur la renaissance italienne][161]，接着，布克哈特也赞美了泰纳未完成的书稿《现代法国的起源》[*les Origines de la France contemporaine*]，视其为文化史杰作。[162]

347

1860年，泰纳来到英国：此前，通过大量阅读，他已经把握了英国文化的大致面貌，现在，他觉得有必要将这些印象落在实处了。[163]他曾对卡莱尔做过长篇论述，三年之后又出版了四大本论英国文学的著作，但他从未提及罗斯金，我们不清楚他是否读过《现代画家》和《威尼斯之石》。但不久之后，他又顺带评论了这两部著作。[164]他曾这样写道，它们发人深思，但与此同时，他又极不认同《现代画家》中的观点。对于《威尼斯之石》，他也未有具体讨论。不过我们难免会猜想：此书的某些描述和见解很可能在他内心深处坚定了其1864年意大利之行的信念。后来，他认为这次旅行是“一堂意大利历史课，使用的是绘画而非文献作为教材”[un cours d'histoire italienne que je fais avec de la peinture pour documents au lieu de la faire avec de la littérature][165]。

在寄自威尼斯的另一封信中，泰纳写道：“突然之间，我发现古迹、雕像

和绘画与文学互为表里，彼此补充。”［J'ai trouvé dans les monuments, dans les tableaux , dans les statues une seconde littérature qui commente et complète l'autre.］[166] 这段话很精辟，很像罗斯金，甚至比罗斯金还要精辟，为了阐释意大利历史，他不停查考文献和视觉材料。他的阅读面要比罗斯金宽（但专注程度远不及后者），而且还充满想象地运用了在罗马、那不勒斯、佛罗伦萨、威尼斯，以及其他地方看到的建筑、雕塑和绘画，以求理解这些城市的历史。他之所以如此依赖此类证据，完全是有意而为，多年之前，当他在深入思考历史研究的本质时，头脑里就已经有了这样一个轮廓。这并非源于对艺术发自内心的情感，也并未让他对艺术品产生什么伟大的见解。

在19世纪40年代，泰纳绝对是法国最有才华、最勤奋的研究者之一，他的一个小妹妹一门心思想当画家，但他只对文学、哲学和科学感兴趣。[167] 到了1846年，他又和埃米尔-马瑟兰-伊西多尔·普拉纳［Emile-Marcelin-Isidore Planat］成为挚友，后者是一位狂热的艺术爱好者，几年之后，还以马瑟兰［Marcelin］为笔名创办了一份极负盛誉的插图本周刊《巴黎人生活》［*La Vie Parisienne*］。

从初识，再到普拉纳去世，二人共同度过了40余年时光，在为普拉纳撰写的悼词中，泰纳讲述了这位才华横溢却一贫如洗的同代人所带给他的影响。[168] 虽然泰纳自己后来的研究会对文中记载的往事有所歪曲，但他的回忆还是颇值得一谈，其中充满了真知灼见，也充分表明二人当年肯定就许多想法和目标有过多次讨论。他告诉我们，普拉纳是位满腔热情的铜版画收藏家（他还有意鼓动泰纳加入其行列）[169]——不是收藏那些保存完好、珍稀的作品，而是任何能让人“浮想联翩”、能够图解古代服装部分面貌的作品，不管品相多么差；是任何能将他带回往昔，可以和生活在那个时代的人——王子、侍臣、水性杨花的女人、战士——把臂言欢的画作。通过研究这一类印刷品，普拉纳可以置身于各不相同的时代：路易-菲利普时代和复辟时期、帝国或共和国时期、路易十六时代、18世纪早期或路易十四时代——所

348

有这些都指向了16世纪的意大利。"他能像生活在那个时代的人一样讲话"，能看出人们如何穿衣打扮，以及人们在典礼或交聘时的举止，他们如何打招呼、调谑和舞蹈，"他握着五六个世界的入场券，每个世界都像我们自己的一样完整无缺，他毫不费力，来去自如……安之若素，轻松惬意——比身处我们的世界还惬意"。不过，泰纳却对此类幻想的道德感有所顾虑，而且更重要的一点是，他对这类非常视觉化的历史研究方式的知识价值也同样表示怀疑。因为艺术肯定会给人造成一种印象，即古代世界完整无缺，静止不动，而非不断变化。毕竟，艺术还是会产生误导，因为在现实生活中，没有人会像大师创作的画面那样去生活："哈尔斯或伦勃朗画中的真实人物肯定不是肖像画中那副模样，只要看一眼《西克斯市长》[*Burgomaster Six*] 或《理事像》[*Syndics*] ①，你就会明白，在1650年没有哪一位荷兰官员会有如此夸张的表情或生活——在大街上会被人群层层围住"。然而，"要是我们离开博物馆，再碰上一个阴沉沉的天气，路上行人看上去反而像画在破纸上的若有若无的速写，模模糊糊、隐隐约约。这样的作品要么是用来练练手，要么就是些废稿"。

用艺术去研究历史，就会遇到这类危险。不过，泰纳也承认，普拉纳终究还是一位"真正的历史学家"，因为在铜版画和绘画中真正让他有感于心、一望而知的乃是生活在不同时代的人的差异。只要瞄一眼，他就能看出他那个时代的法国人和生活在1780年的法国人"不是同一种人"，和1680年相比也是如此，更别说1580年了：这是一种有着不同需求、欲望和反感之物，拥有不同的情感、图像和观念的人。每个时代的人都有自己特殊的幸福和荣誉观，有自己的感情，面对欢乐、危险和死亡，也有各自的态度。不用借助任何系统知识，只消看一眼铜版画，普拉纳就能区分出任何一个时代的流行情绪，这类情绪控制了当时绝大多数人的举止，并构成了社会结构的根基。

① 《西克斯市长》即 *Portrait of the later mayor Jan Six*；《理事像》即 *The Syndics of the Drapers' Guild*。——译注

后来，泰纳对许多诸如此类的观点进行了详细阐述（当然也做了夸张），但真正触动他的还是普拉纳对艺术之历史文献价值的见解。正是普拉纳向泰纳介绍了“版画藏品部”[Cabinet des Estampes]，日后，这里也就成了他学术生活的中心；在巴黎定居之后，他还一次又一次返回此处。在19世纪50年代，有那么一段时间，他好像每周都会定期访问两次，每次一个半小时，因为他下决心要去“学习版画的语言”。[170] 不久，他感到自己可以轻松“破译”了——“一道衣褶就是一丝激情，就是一个定语”[un pli de vêtement est une trace de passion comme une epithète]——除了偶尔得意扬扬地向一位朋友评论拉斐尔某些版画中的色情意味（“那个精力旺盛、奢侈豪华的苏丹”[un vigoureux et magnifique sultan][171]），他对版画所做的研究有种极为有条不紊的气质。无怪乎，当泰纳于1863年前往察看龚古尔兄弟的版画时，其态度竟然让优雅的两兄弟（这两位也是用版画研究社会史的先驱）惊愕不已，他们评论道，“他在看，而我们看到，他什么也没看出来”[il les regarde et nous voyons qu'il ne les voit pas]，接着又加了一段话，点明了此刻艺术在历史研究中开始起了何等重要的作用——“然而你总得表现得能看出点什么，毕竟艺术已开始成为一种能提供各种想法的东西，所以，他就像一位正好失明的智者，滔滔不绝、妙语如珠”[172]。

349

在早年岁月中，泰纳也研究过其他艺术，但成果并不丰富，他似乎构思过论卢浮宫意大利绘画和低地国家绘画的著作，但未能成书。在部分信件中，他很喜欢拿米开朗琪罗《最后的晚餐》和约翰·马丁[John Martin]的作品进行对比，虽然这不足以表明他已经写出了特别有价值，或有感受力的东西[173]，但可以说明他在法国各省旅行期间随时都在扩充自己的视觉经验。1863年，他以超常的热情和洞察力描写了乔治·德·拉·图尔[Georges de la Tour]那幅藏于雷恩[Rennes]的《圣婴初生》[*Le Nouveau-Né*]，这幅画“发现”于两年前，当时曾被归到勒南[Le Nain]名下。[174] 他痴迷现代绘画，对德拉克洛瓦褒美有度，对库蒂尔[Couture]和德康[Decamps]却大为

倾倒。[175] 他对建筑的反应并非总是墨守成规，例如普瓦捷大教堂［Poitiers］给他的第一印象是丑陋，甚至是“可恶”［affreuse］，12年后，1852年，他仅仅称之为“有趣”［amusante］。[176] 他对“宏伟奇特”［Vaste et curieuse］的图卢兹圣塞尔宁［Saint-Sernin］教堂以及兰斯大教堂都颇感兴趣，但最为倾心的还是“高贵”的南锡城，它“与资产阶级无关：我感受不到小资产阶级那谨小慎微的气息”［rien de bourgeois: j'entends rien du petit bourgeois prud'homme］。他对很多文艺复兴雕塑都很景仰[177]，但真正让他心悦诚服的还是古代作品。在卢浮宫，他“只是佩服三四身”造像：“《阿波罗与蜥蜴》［*Apollon Sauroctonus*］、两位青年运动员像，还有站姿潇洒的青年立像——头部由普雷沃-帕拉多尔［Prévost-Paradol］收藏。”[178] 1864年10月，可能仅凭这点儿非常有限的经验，他竟然战胜了维奥莱-勒-杜克［Viollet-le-Duc］，当选为美术学院［École de Beaux-Arts］的美学和艺术史教授，这多少有点出人意料。不过，他当时刚从意大利归来，正准备出版在当地的旅行印象，两年之后，这部书最终出版，题为《意大利游记》［*Voyage en Italie*］，足足两大厚本，主要谈论艺术。

几个世纪以来，意大利旅行文学浩如烟海，作为一种整体类型，这种作品一直受人讥讽，在这片早已被反复探索过的土地上，人们好像很难再谈出什么新意。然而，有关意大利的著作还是接二连三地出版，这也有情可原，因为在欧洲教育中，罗马文化一直处于核心地位，而且在意大利许多地区和城市都可以领略到多姿多彩的风景和艺术之美，不同国家才华横溢的作家均趋之若鹜。不过（在启程之前，蓄势待发的泰纳肯定充分意识到了这一点），当时值得一读的意大利艺术史著作依旧屈指可数，旅行文学样式活泼，恰可提供一种最便捷的方式，可以满足此类日益增长的兴趣。实际上在19世纪，诸多艺术—历史研究领域的经典杰作几乎毫不掩饰从古老的旅行写作传统中所受到的教益，例如，1827至1831年，鲁莫尔［Rumohr］对早期意大利绘画的调查，1833年、1837至1839年及1854至1857年，帕萨万特［Passavant］和瓦根对以往大师藏品的记录，布克哈特1855年的《艺术指南》，以及托雷

350

[Thoré]、莫雷利 [Morelli] 和弗罗芒坦 [Fromentin] 在此后20年内所写的文章。至于泰纳，当时，他那对艺术品具有决定影响的种族、环境 [milieu]、时代理论已经成形，所以，能有机会在创作之地见到这些艺术品也就显得格外意味深长了。他曾雄心勃勃地说，自己准备完全用视觉材料而非文字材料来研究意大利史，可是，正如绝大多数先行者一样（我们从泰纳自己的观察中也常常可以体味到这些人的见解），他也发现，自己观看艺术的眼光常常会被已知的常规历史描述所左右。不过话说回来，他还是能将两者融会贯通，其手法有时候极为精巧，以至于我们很难将它们进行拆解，而且他还常常会提出一些激动人心、真正重要的问题。

泰纳身形消瘦，神态略显拘谨，留着小胡子，镜片后面是灰蓝色的双眼，性情冷淡却喜欢凑热闹，谈起话来妙趣横生——这是泰纳即将前往意大利之前留给龚古尔兄弟的印象。[179] 他已经是个名人，主要是因为曾猛烈抨击过19世纪法国哲学界头面人物，以及他对英国文学所做的研究——有名气，但不是太成功，因为他那不落俗套的见解一次又一次地受到学术圈排斥。他孤军奋战，心力交瘁，母亲脾气古怪，妹妹神神叨叨，他生活简朴，诸事不顺，只有偶尔参加一下文学沙龙或逛逛妓院才会让他轻松下来。[180] 对他来讲，意大利首先意味着一种自由感。他衣着平庸，自觉羞涩，可是，当他在四周围——在那不勒斯街头，在古代艺术博物馆，或者在古代文学的某些片段中，看到、读到那些气势恢宏的裸体形象时，又会心驰神往、激动不已。他曾反复提及那些片段，认为希腊人赋予肉身的美以及对身体的狂热崇拜都具有非凡意义，他提到了一些作者，声称引用了他们的看法，但是省略了他们最主要的意旨，并进行了歪曲——实际上是篡改。[181]

在他的书中，此类情绪比比皆是，这招来了龚古尔兄弟的讥讽，他们说："身形孱弱的民族才会对裸体，对建立在体育技能之上的文化怀有极大热情。拥有一身漂亮的裸体，这可是泰纳的梦想。"[182] 虽然时不时受到嘲讽，但正是这个梦想帮助泰纳确立了对意大利的看法：一个年轻的国家，无拘无

351

束，倾向暴力。

这不是一个新观点。司汤达早就夸张地宣扬过这一看法，而且像布克哈特这样冷静的历史学家也深受影响。司汤达（以及许多追随他的作家）就认为：15、16世纪的残暴嗜血、骄奢淫逸——（怪异的是）这些竟然全都被视为是意大利人的“特权”——与文艺复兴时期的绘画具有内在的联系，正如信仰时代之于哥特大教堂和乔托壁画：波吉亚家族［Borgias］及后来的桑西［Cenci］家族对艺术的积极贡献也完全不亚于圣弗朗西斯和但丁。

通常，泰纳的研究要更为复杂、更为慎重。司汤达对那种助长了个人主义却导致国家没落的力量顶礼膜拜，泰纳则奋力和他拉开距离，不过，他也认同“世仇”（“这个词几乎已经在我们的精神中褪色”）是打开意大利历史的一把钥匙。[183] 他对文艺复兴盛期反应热烈，当艺术——特别是在佛罗伦萨——开始冲破哥特教条，崭露变革迹象的那一刻，他更是情绪高涨，而这也正是罗斯金心怀忧惧、加以贬斥的东西。[184] 总体上看，对泰纳而言，历史应该用客观的态度加以研究，用他自己的名言来讲：“罪恶和美德是同一种东西，一如蚀性酸和糖的混合物。”当然，他也有个人热情，有时候还说自己也对此感到惊讶，但他没什么极端的个人品味，也不任性，在去意大利之前，自己也做了精心的准备，这就意味着（举个例子）他在威尼斯对廷托列托的发现其实是得益于阅读罗斯金的著作，而不是在圣洛克会堂［Scuola di San Rocco］的一席闲谈。[185] 他欣赏艺术，是因为艺术总是能提供一种极为独特的强烈印象，可以让人了解早先时代的道德、风俗、信仰及特征——我们得承认，他基本上是通过阅读文字材料才知道了这一切。在拉文纳新圣阿波利纳雷教堂［S. Apollinare Nuovo］，沿着走廊不断重复排列的圣徒镶嵌画（图197）令他惊愕不已，这些形象本身还保留着一些庄重的古风，但所有的表情都毫无个性，就像毫无经验的孩子在上面乱画一气：“所有这些人物千篇一律，都是些醉醺醺、堕落、病态的白痴。”他们看上去形体健美，有良好的祖先基因，现在却好像被长久的斋戒和数不清的祷客折磨得半死不活、精神



图197 殉难圣徒，镶嵌画，公元6世纪（拉文纳，新圣阿波利纳雷教堂）

萎靡。它们所表达的场景可远比古老的编年史和吉本的著作生动，这是人类历史上独特的一幕，一个颓废了千年之久的古老文明，在东方世界环伺侵扰之下，在基督教的侵蚀之下，终于趔趔趄趄地站了起来。[186] 与此类似，卡比托利欧博物馆罗马帝国晚期皇帝胸像所能告诉我们的，要远远胜过那些空泛的、侥幸存世的同时代编年史，但这又是什么呢？泰纳从未做过回答。当他在追溯一个更古老、记载也更丰富的时代时，他发觉——姑且从众多事例中举一个例子——尼禄皇帝的头像，让他“看上去像个演员，像歌剧里的领唱，愚蠢而又凶暴，满脑子邪念”[187]。我们知道，吉本在一个世纪之前就曾嘲笑过此类研究；当然，泰纳偶尔还是会用非常严谨的方式进行自我检验——他宣称自己正在用古物来取代，或在极个别的情况下去补充那些文字材料。“通

352

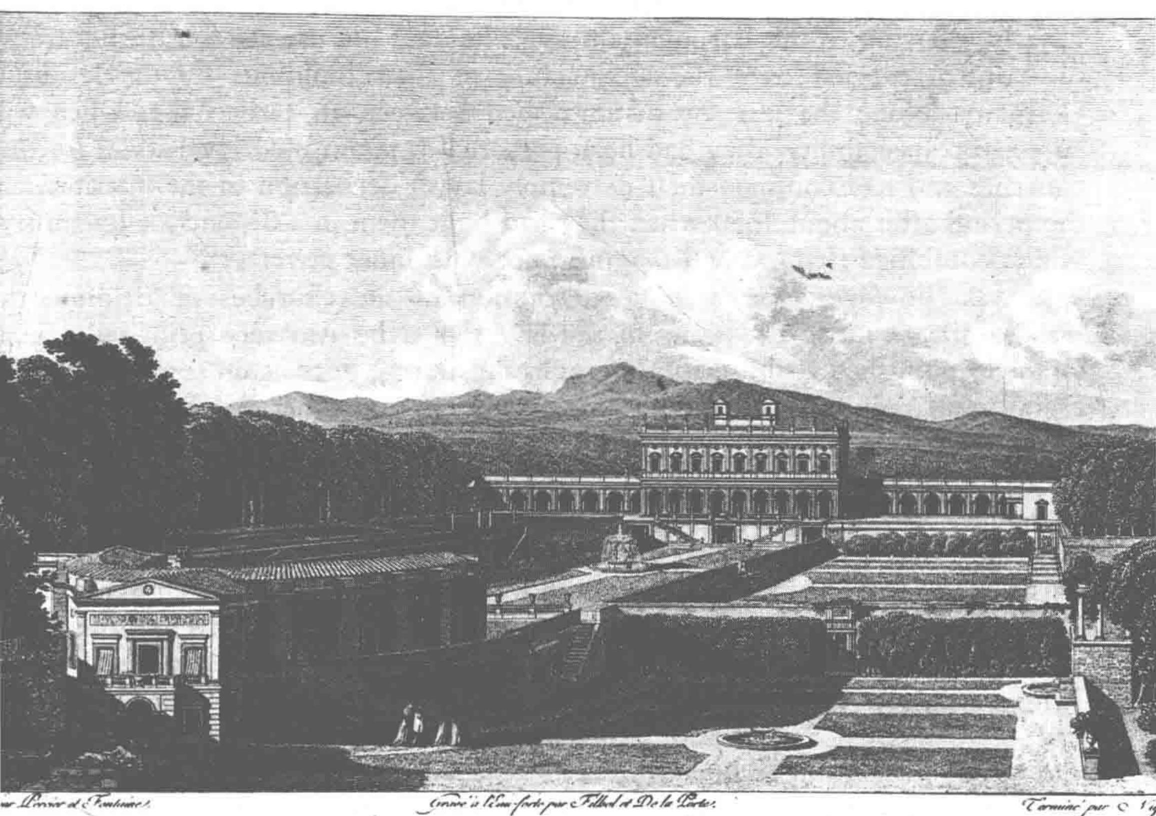


图198 佩西耶和方丹，《罗马及周边地区名胜宅邸精选》，
巴黎，1809年：阿尔巴尼别墅概览

过外壳可以轻松地辨识一种动物”，这是19世纪早期自然主义者的一个信条，于此，泰纳循规蹈矩、顺理成章地进行了推理，认为通过研究阿尔巴尼枢机主教［Cardinal Albani］的庄园（图198）就可以了解他这个人。[188] 显然，他肯定是个“宫廷要人”［grand seigneur homme de cour］：从花园的刻板设计中即可看出这点，这座花园让人想到凡尔赛宫，它希望压抑所有自然生机，以方便人类消遣，并彻底剥夺了它们固有的天性。大主教肯定也是个古物学家：在他的别墅里，雕像和古代残件随处可见，甚至还嵌进了墙体，其品质参差

不齐，其中很多东西不过是用来装点门面、夸耀学问——这种浮夸之心让头脑偏离了重要问题，倒是有助于消磨时光。第三点，“显而易见”[non moins visible]，他是个意大利人，一个南方人，因为在北欧这种建筑布局看上去完全不合时宜。当泰纳对阿尔巴尼别墅刨根问底之际，头脑中竟浮现出几位修士的形象，他们四下张望，彼此交谈，好像在等候他们的主人；“他们抬眼观看蒙斯创作的《帕尔纳索斯山》[*Parnassus*]，并拿它和拉斐尔笔下同一题材的作品进行比较，这样就可以显示出自己的教养和优雅品味，同时还可以借此免去那些极可能有损体面的交谈。”

353

泰纳想从这幢建筑中找回属于它的古代社会生活，这多少带点“科学”实验的意味，而此类“科学”精神其实是得益于居维叶[Cuvier]的生物行为模式理论，很难说它有多么深刻或多么令人信服。不过有时候，他的一些类似猜测却产生了非常大的影响。

耶稣教堂位于罗马，是16世纪下半叶专为耶稣会士修建，并在100年后进行了奢华的装饰，现在被视为罗马城最重要、最壮丽的景观之一。它那长长的、宽阔的、大厅般的正殿是贾科莫·维尼奥拉[Giacomo Vignola]于1568至1573年间设计完成，其立面分两层，由巨大的涡卷连为一体，夸张而又克制，这些也是欧洲各地教堂的范型。其天顶湿壁画具有错觉主义效果，表现的是《耶稣之名的胜利》[*The Triumph of the Name of Jesus*]，作者是乔瓦尼·巴蒂斯塔·高利[Giovanni Battista Gaulli]，画于1676至1679年间，很可能是受到了贝尔尼尼的启发。这处天顶画同样也被广泛模仿（别处要多于罗马），是巴洛克设计的最伟大杰作之一（图199、图203）。在19世纪前半叶，富丽堂皇的罗马教堂迷倒了绝大多数观光客，人们也记住了这座教堂以及同时代的其他教堂，不过，除了导游手册的作者，当时几乎无人知道它的历史和画家的名字，也不清楚相关的赞助人，一如两个世纪之前人们对中世纪教堂的认识。它被视为最差品味的榜样，泰纳也接受这种普遍看法，正如他接受了当时关于美学问题的绝大多数看法一样，但他并没有人云亦云，把他所

354

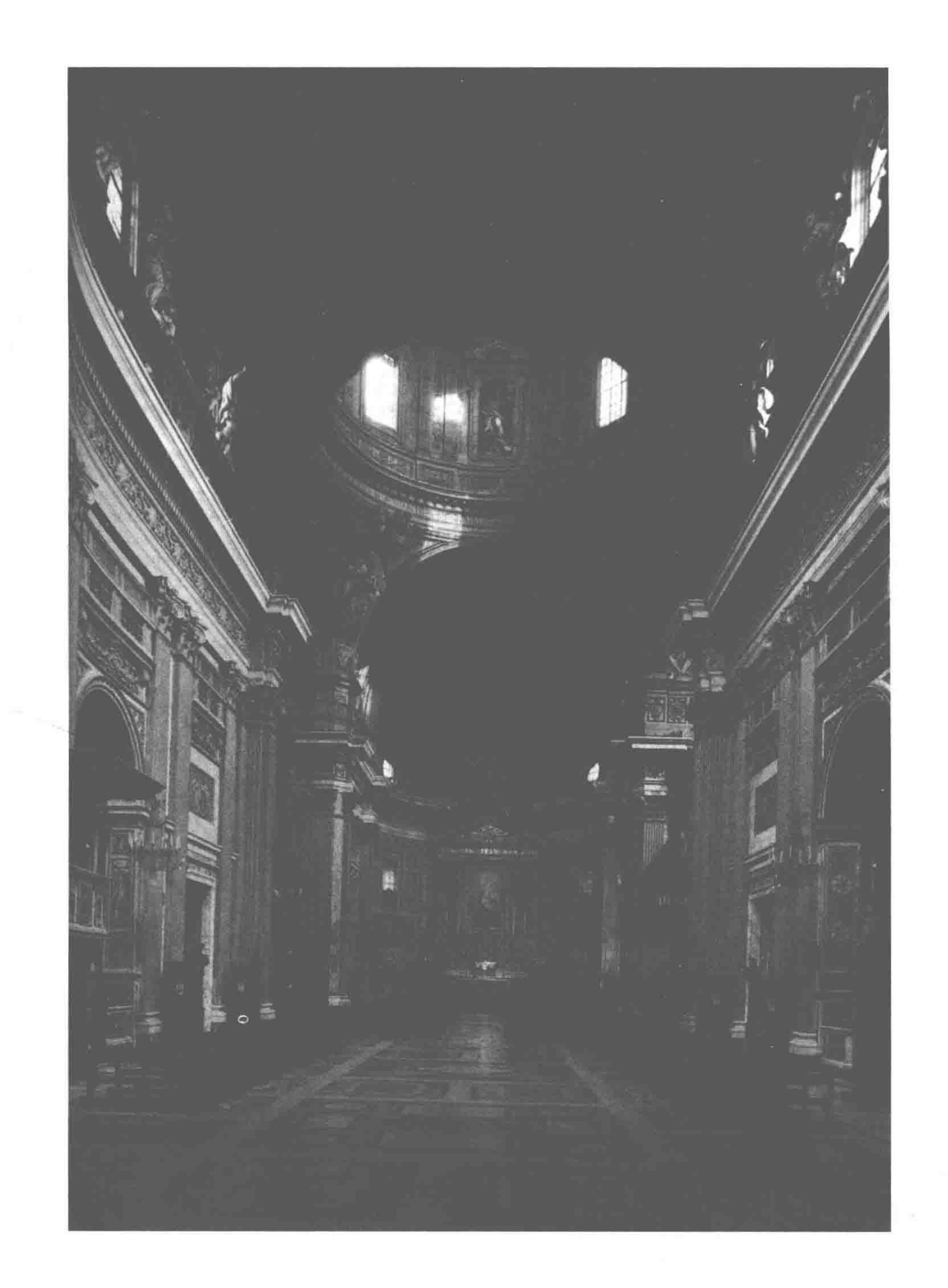


图199　罗马，耶稣教堂：内部

认为的粗俗之处简单归因于艺术和社会的整体堕落。在他看来，其风格与耶稣会的角色有着特殊关系。

在那几年，一提起这些教堂，人们几乎只想到耶稣会，今天的人会用巴洛克来描述这些教堂，但在当时还很少有人使用这一术语。不清楚这一观念起源于何时，不过在1844年——在它流行之前——布克哈特曾为布洛克豪斯［Brockhaus］兄弟出版的百科全书写过一个“耶稣会风格”［Jesuitenstil］的条目。布克哈特明确提到了巴洛克（尽管他并未使用这个词），并强调说这是德国耶稣会控制建筑物外观的手段。不过，他还是对早期阶段进行了区分，一种是“故作姿态”，他们想用这种方式来维持教堂的中世纪风格，并把极度奢华的装饰限制在建筑物内部；另一种是1650年之后，他们采用了堕落的意大利风格修建教堂，外观富丽堂皇，内里空洞贫乏。[189]

不过，最引人注目的巴洛克装饰当属比利时教堂。19世纪40年代晚期，安特卫普书商路易斯·格拉内洛［Louis Granello］曾出版了一系列石版画，再一次对安特卫普、布鲁塞尔、根特及其他比利时城市部分奢华的布道坛进行了图解。近一个世纪之前，观光客就已经被这些布道坛的“独特之处”深深吸引。[190] 1851年1月，拿破仑三世武装政变［coup d'état］之后，很多法国人逃到了比利时，此事对于扩大这种风格的影响肯定也起到了某些作用。在1862年出版的《悲惨世界》［*Les Misérables*］中，吉诺曼先生告诉珂塞特，她和马吕斯不应该在教区所在地的圣德尼圣体教堂［Saint-Denis-du-Saint-Sacrement］，而应该在圣保罗教堂［Saint-Paul］结婚：“这座教堂更好，由耶稣会修建。更有风致……耶稣会著名的建筑在那慕尔，名叫圣卢普教堂。你结婚之后该去那儿，值得一去。”［L'église est mieux. C'est bâti par les Jésuites. C'est plus coquet......Le chef d'oeuvre de l'architecture Jésuite est à Namur. Ça s'appelle Saint-Loup.Il faudra y aller quand vous serez mariés. Cela vaut le voyage.］[191] 圣卢普教堂是耶稣会建筑师皮埃尔·于桑［Pierre Huyssens］于1621至1645年为教团［Society］创建，那高耸的三层立面令人印象深刻，

随着高度的增加，立面的宽度不断缩减，而且还刻意用连在一起的柱子进行装饰，内部是红黑两色大理石。[192] 维克多·雨果之后又过了两年，波德莱尔又把这座教堂描述为一口“诡谲而又雄伟壮丽——可怖而又迷人的大灵柩”[merveille sinistre et galante......un terrible et délicieux catafalque]，这座教堂与他所知道的所有其他耶稣会建筑都不一样，同时，他还以赞赏的语气谈到了那慕尔众多教堂的“耶稣会风格”[style Jesuitique] 中。[193] 1865年，蒲鲁东在其身后出版的《艺术的原则及其社会使命》[*Du Principe de l'art et de sa destination sociale*] 中，以特有的自信和含混，拐弯抹角地表达了自己的暗示：“耶稣会士给了我们建筑，也给了我们道德。”[194] 不过事实证明，正是泰纳1864年3月15日的罗马耶稣教堂之行才使得以下观点真正得以流行——耶稣会“有神学和政治目标，同样也有艺术品味；对神和人的新概念总会孕育出新的美：有时候，人在装饰手法中，在柱头上，在穹顶上表达的东西可能要比他的行为和言辞更清楚，也更真诚”[195]。 356

对泰纳来讲，人类在耶稣教堂，通过柱头装饰和穹顶所说的话已经足够清楚了。[196] 伟大的16世纪“异教文艺复兴”开始改变了它的性质，整个建筑就像一座金碧辉煌的宴会大厅，到处装饰着白银和水晶制品，这一切都象征着对教会的敬重：“古罗马人把天下统一为一个帝国，我正在复兴罗马，延续这个帝国的历史。罗马塑造了人民的身形，而我要弘扬他们的精神。我有我的使命，有神学院和权力机构，借助这些手段，我要让大地布满辉煌的教堂，一直到永远。”泰纳解释说，这种情绪在当时的教会体系中极为普遍，因为他们都想为教会而不是基督教增光添彩。只要在耶稣教堂里走上两步，你就会看出耶稣会为这一策略做出了非凡贡献：“通过他们灵敏、精巧的双手，宗教变得世俗化了。她也渴求欢乐，把自己的庙宇打扮得像一间会客室。”正厅两侧是大理石铺就的赏心悦目的圆形侧室，像漂亮女人的闺房或浴室一样清新、柔和。一切都设计得令人目眩神驰，珍贵的大理石和镀金闪闪发光，到处都是漂亮的大理石天使的秀腿、青铜饰件、玛瑙和青金石

[Lapis Lazuli]。

泰纳接着说，所有这一切都是有体系地刻意而为。多年之前，他自己也被在比利时见到的耶稣会艺术深深震撼，比如圣查尔斯·博罗梅埃 [Saint-Charles Borromée] 家族位于安特卫普的教堂，其主体由皮埃尔·于桑修建（于17世纪20年代），内部于1718年焚毁，其中所有绘画都出自鲁本斯之手，但是它得到了重建，装饰之后奢华依旧，与大火中幸存的雄伟立面保持了一致。其中还有一座令人瞠目结舌、精美异常的木质布道坛，由亨德里克·法兰斯·费布吕亨 [Hendrik Frans Verbrugghen] 于1696至1699年间在鲁汶 [Louvain] 为耶稣会教堂 [Jesuit church] 雕刻完成，并于1776年被移到了布鲁塞尔 [Brussels] 的哥特式大教堂。[197] 在格拉内洛的画册中，我们还可看到他的一幅石版画（图200），泰纳把它描述成“一座真正的花园，有棚架、绿色植物、一只孔雀、一只鹰和各种动物，一座天堂动物园，亚当和夏娃像模像样地穿着衣服，天使作势欲怒，看上去又像在发笑”[198]。对他来说，这一切与其他耶稣会建筑中的内容并无二致，是一种欢快、甜美的艺术，就像用拉丁文、法文写就的艳情诗，或者是《早期社会图像》[*Imago primi saeculi*] 中的那些插图，后者是一部奢华的书，设计于弗兰德斯，用以庆祝耶稣会法令颁布一百周年，这部书本身就展示了他们的趣味。

358

一言以蔽之，这种趣味即“宗教糖果店的所有甜品”[tous les bonbons de la confiserie dévote]。不过这类甜品可是由天才制作，借助他们的工作，耶稣会重新征服了半个欧洲。17世纪的教会认识到，为了适应文艺复兴之后出现的新世界，他们应该进行一些调整。回到中世纪，这已经完全不可能。所以，耶稣会既弱化了一度由刻板的教父和议事会所苛求的对人类信仰和行为的强制约束，同时又试着有条不紊地对人类想象力加以管束，对那些刚刚承诺的自由再行限制。这对于天才是沉重一击，因为只有他们才清楚，在调整我们对世界的态度时，想象力要远比理智更为关键。为了解释图像本身在我们的大脑中如何作用于感觉系统，泰纳再次求助于自然科学，寻找相似的答案。

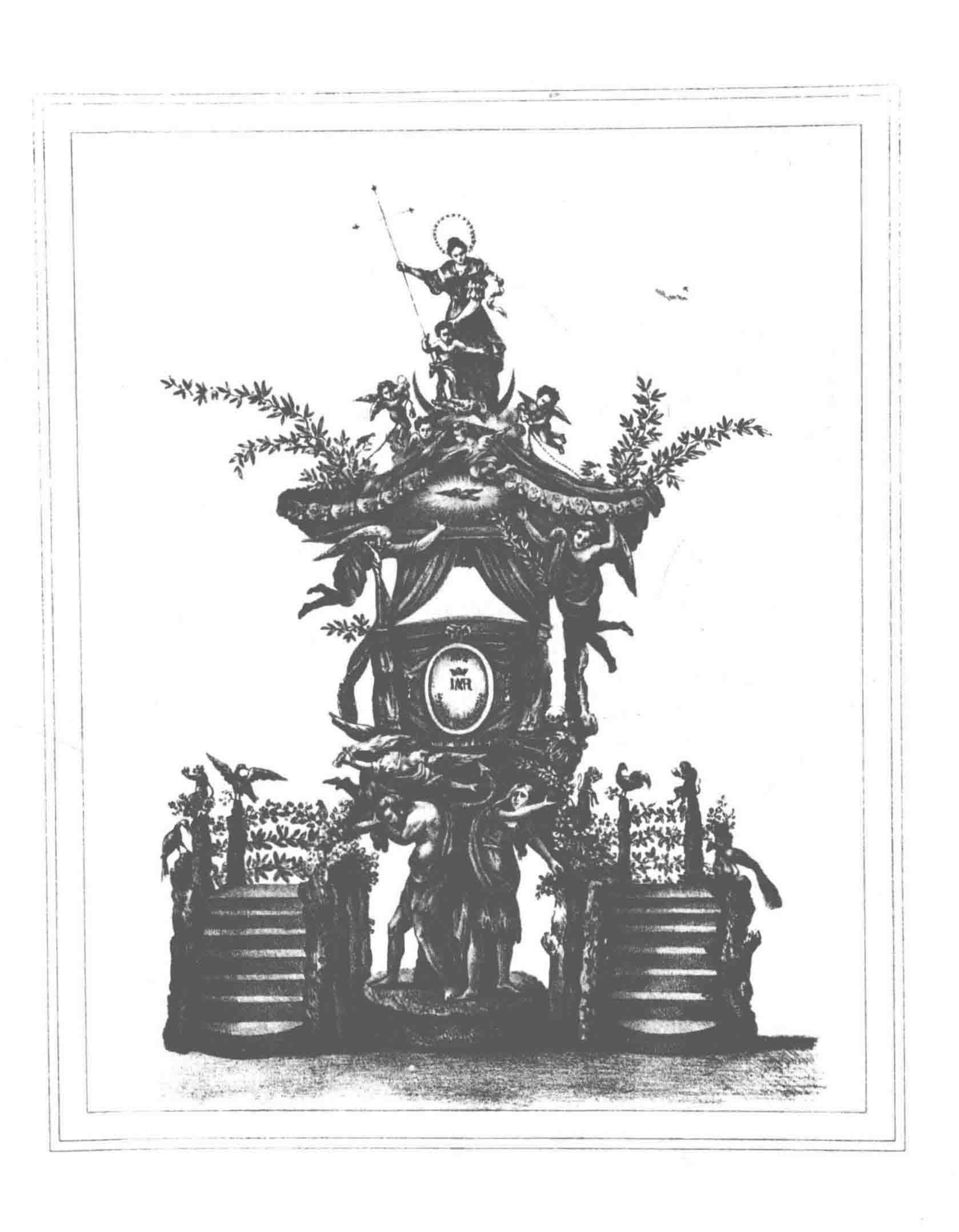


图200　费布吕亨，1696至1699年间在鲁汶为耶稣会教堂雕刻的布道坛（布鲁塞尔大教堂），石印版画，由安特卫普的路易斯·格拉内洛于19世纪40年代出版

在我们的脑海中，这些图像千变万化，就像某些几乎看不见的种子慢慢变成植物，它们越来越强大，最终控制了我们的意志。圣伊纳爵［St Ignatius］的《精神操练法》［*Spiritual Exercises*］就想达到这一目的，那些对耶稣会教堂的装饰外观进行指导的人也怀有同样目的。

泰纳的见解以及由此而来的争论显然产生了巨大影响[199]，他说，自己想仅仅依靠视觉艺术来重构历史，他那些论述耶稣教堂的文章显然有力地证明了这一点，尽管他对与耶稣会相关的文字材料也同样了如指掌。他的分析最具原创性的特征，是他想揭开真相，下决心为他眼中那种完全不合时宜的风格找到一个合理的动机：简单地将其归因于精神堕落，他不会满足于这种看法。泰纳接受了这样一种观念，认为所有的文明都在走下坡路，所有的艺术风格都在衰落。为了说明衰落过程，他还举了蒂耶波罗的例子："一个手法主义画家，在其宗教画中追求故事情节，在寓意画中追求动感和动人的效果……"[200] 不过，他并没有像今天习以为常的那样，认为文明的堕落和艺术的衰退之间的关系非常密切。同罗斯金及其他很多旅行者一样，他也曾试图对威尼斯圣若望及保禄大殿陵墓雕刻的发展进行评判，而且（像罗斯金一样），他也发觉晚期的作品糟糕透顶，并予以猛烈抨击。[201] 但他并未说它们是时代退步的象征，也回避了在他后来某些著作中出现的那种看上去过分简单的结论。实际上，他一直在努力驳斥审美与精神价值之间的简单对应关系。"艺术与道德的反差可真大呀！"当他在佩鲁贾见到翁布里亚派［Umbrian］画作时，忍不住这样喊了起来。[202] 他还写道："如果你想理解一种艺术，你就得研究它所凭附的公众的灵魂。"[203] 这意味着他已经触及了趣味与赞助的核心问题，尽管他并没有像我们希望的那样沿着这些问题一路研究下去。

359

这些看法颇有新意，也不乏真知灼见，可最终都没有说服力，就连论耶稣教堂的章节也是如此，其原因并非现代学者——这些人所能利用的时间和文献材料都远远胜过泰纳——所认为的那样，是泰纳所设想的一种政治化的耶稣会艺术不能成立，更重要的是因为他掌握的视觉材料及其选择性运用其实并不够充分。



图201　（传为）西皮奥内·普尔佐内，《女士肖像》（罗马，多利亚宫）

我们知道，在去意大利之前，泰纳对艺术的感情曾遭到龚古尔兄弟的嘲笑，也正是从那个时候起，其他很多批评家也不知道该拿他如何是好，因为在大多数情况下，他对艺术的反应既自以为是，又迂腐不化。关于他在罗马及其他美术馆见到的画作，像他这么出色的一位叙事作家，这么有洞察力的一位历史学家，竟然也会轻信一些荒诞不经的说辞，这也真有点滑稽。确实，他也明白，即便是纪实性版画也应该审慎对待，因为“艺术家忍不住要卖弄一下”[204]，而且很久之后，在最后那本《现代法国的起源》中，他也指出，虽然18世纪的插图画家对服装很用心，但他们并没有搞清楚早期基督徒、日耳曼土著、阿拉伯人和其他边远民族的真正区别：“身体一样，脸型一样，相貌也一样，只不过依合宜的尺度进行了缓和、删减、美化和调整。”［les mêmes corps, les mêmes visages et la même physiognomie, attenués, effacés, décents, accomodés aux bienséances］[205] 可是，他在参观多利亚宫［Palazzo Doria］时，却又毫不犹豫、胸有成竹地对一幅据说是委罗内塞（生于1528年）为卢克雷齐娅·波吉亚［Lucrezia Borgia］（死于1519年）创作的肖像大加赞美，说她“身披黑丝绒，胸脯微露……看起来肯定是刚刚读罢本博［Bembo］呈给她的那封措辞巧妙、夸大其辞的抗议信”[206]（图201）。

泰纳对耶稣教堂及其他耶稣会教堂的反应也有纰漏，只是没有那么夸

360

张，但这些纰漏却很能说明问题。首先，他并没有——像19世纪早期旅行者常做的那样[207]——指出穹顶的灰泥壁画，以及那些给他留下深刻印象的华丽的银、铜、大理石、青金石装饰，都不属于教堂的原初结构，而且与它的设计相冲突。这些装饰绝大多数都设于17世纪最后十年，而且在泰纳到达罗马之前八年，那些壁柱才刚刚被涂成黄色，因此，直到耶稣会士为教会重新征服了半个欧洲，且很久**之后**，所有那些“天才的甜品”才开始安放就位，这些装饰不可能像他说的那样，已经成为与圣伊纳爵的《精神操练法》有关的某项深思熟虑的计划的一部分。其次，只要泰纳看一眼侧室的绘画——其中许多作品都与教堂本身的修建日期接近，时间也早于天主教取得辉煌胜利的16世纪末和17世纪初，他就会明白这些画和他设想的娇媚风格并不一致，比如，很多画表现的就是殉道、受刑和残忍的兽行。显然，泰纳先生对“耶稣会艺术”的这一面完全视而不见。他只是匆匆提了一下由泰奥东［Théodon］和勒格罗［Legros］创作的大理石群像《信仰战胜异教》［*Triumph of Faith over Paganism*］，及《正教压倒邪说》［*Religion overthrowing Heresy*］——这两组作品均创作于17世纪的最后几年，被安放在奢华的圣伊纳爵祭坛两侧（图202），但他只是说它们“宣扬了新精神，即正统和服从”，对于那些被耶稣会正统所压服（或毁灭）的、以教会敌人身份出现的猥琐而又备受折磨的拟人像，他可一点也不想去加以描述。

泰纳本人完全有理由去欣赏——或者，在很多情况下去抱怨——在他自己那个时代的法国依旧存在的教会余威，不过在观看耶稣教堂时，他更愿意沉湎于那些拨撩人心的装饰，不愿对那些同样炫目的粗野力量多置一词。事实上，只要看得再仔细一些，你就会发现连穹顶上那些如此耀目、如此彩色缤纷、如此温暖、如此和善的湿壁画（图203）——这简直就是泰纳头脑中耶稣会艺术最完美的化身——也充满了威胁意味：《耶稣之名的胜利》中射出的光线不只是照耀那些受到祝福的人，它们同样也射向那些罪人。从封闭的灰泥壁画边框上方射出了杂乱无章的光线，将那些赤裸、扭曲的身体一一击落，透过这个边框，我们可以瞥见天堂，感觉自己正在跌入下方的教

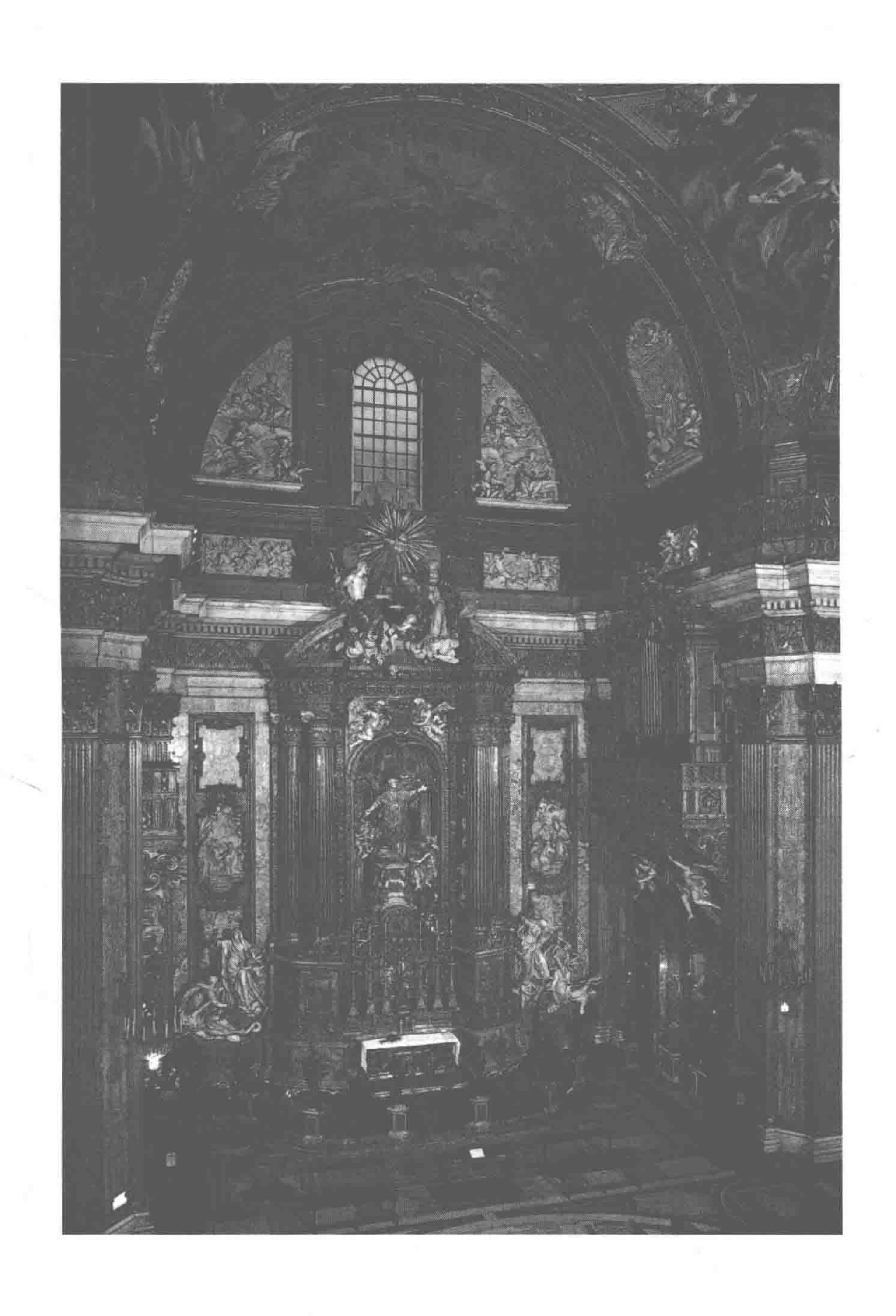


图202　罗马，耶稣教堂；圣伊纳爵祭坛，由安德烈亚·波佐设计，约1695年，彩色大理石、青铜、银和其他贵重材料；左侧是泰奥东的《信仰战胜异教》，右侧是勒格罗的《正教压倒邪说》，均为大理石，1695—1699年



图203　高利（巴乔），《耶稣之名的胜利》，1676—1679年，罗马耶稣教堂穹顶壁画

堂大厅。如果泰纳看到过罗马其他耶稣会教堂——比如圣斯特凡诺圆形教堂［S. Stefano Rotondo］——那他还会一睹这个城市有史以来最令人毛骨悚然的系列湿壁画：一圈骇人听闻的酷刑场面，这些事绝大多数都发生在罗马帝国晚期，画面用尽可能多的细节表现了早期基督教圣徒蒙受的种种殉道苦难。

因此，泰纳对耶稣会策略的分析完全立足于自己所能掌握的视觉材料，以偏概全，多有曲解。他说普拉纳是“真正的历史学家”，认为他通过艺术研究，可以马上推断出生活在不同时代的人具有“不同的需求、欲望和封建反感之物，拥有不同的情感、图像和观念”，可是他却未能追随这位导师的足迹。他游览了意大利，但也只是由着性子，只关心与他个人艺术研究相关的历史。对他来说，更重要的还是他回来后立即开展的研究工作，即以历史为基础，解释这个国家的艺术。他就这一主题所做的演讲、所写的文章——再加上他用此方法对其他欧洲国家所做的研究——为他确立了美学写作者的声名。但这些成就与本书主旨无关。 362

第十三章　艺术的伪证

一

尽管历史学家、艺术史家和古物学家的研究方法各不相同，并或多或少按照各自信条行事，但他们基本上都认同一点：造型艺术，只要是真迹，而且创作年代与相关人物和事件一致，它们就能够照察往昔。偶尔有一些例外——比如地下墓穴艺术，所流露的主要是早期基督徒的信息，而非约拿［Jonah］和鲸鱼的传奇，甚至也不是早期殉道者的容貌——那也并不影响这一准则。而且低水平的艺术也许和高水平的艺术一样具有启发性，因为它们要么提供了文明衰落的信息，要么表现了那些并不想哗众取宠的信徒的真诚。不过，出于众所周知的原因，19世纪文化史家总是热衷于研究他们喜欢的艺术——或他们认为重要的艺术（如布克哈特眼中的多纳泰罗和米开朗琪罗），即便他们有时并未能真正理解这些艺术。

值得一提的是，研究巨迹和杰作不一定会真正洞察往昔：要想了解一个时代的心态，那些平庸的、一般性的、二流的作品可能更可靠。

其原因之一就在于，历史学家一开始就会被艺术所吸引。也正是艺术之美让它不可避免地产生了欺骗性的，甚至暗含危险的误导作用。我们看到，当泰纳拿现实世界中污秽邋遢的17世纪荷兰官员，与保留在伦勃朗、哈尔斯

作品中的那些光彩四溢的形象互相对照时，他的洞察力转眼就消失得无影无踪；还有，在写《威尼斯之石》的时候，有那么一刻，罗斯金突然意识到此书的整体观念可能存有潜在错误。在回忆铁路开通之前的威尼斯之行时，他描述道，冈朵拉小船最终“在宽阔的银色海面上破浪前进，横在前面的是总督宫正立面，涌动着一片红色，它对面就是‘圣母救赎教堂’[Our Lady of Salvation] 的雪白穹顶”。接着，他以警告的语气（也许是对他自己）说：“毫不奇怪，看到如此美丽、奇特的迷人景象，你的头脑肯定会被它深深吸引，以至于忘记了它那黑暗的历史真相和现状。这样一个城市之所以能够存在，好像靠的是巫师的法杖，而不是对亡命之徒的恐惧。”[1]

364

关于艺术，人们经常提到的一句话就是，它们的美可以为愁惨的世界提供一丝慰藉，对此类问题感兴趣的作者显然心知肚明。不过，好像直到18世纪末，人们才意识到历史学家总是被表面现象误导，面对种种悲剧，他们更容易接受那些能让他们得到心理平衡的表达方式。德·拉·肖 [de La Chau] 和勒·布隆 [Le Blond] 两位神父曾为奥尔良公爵的宝石雕刻 [engraved gems] 编订目录，此书是华丽的两卷本，出版于1780和1784年，其序言对此观点做了最雄辩的表述：“除了战争和帝国的兴衰——这些人类遭受奴役和灾祸的痛苦场面，我们又能在历史中找到什么呢？艺术，与此相反，却是人类之高贵和力量的象征……那些保留至今的伟大艺术品，以其甜美和纯真的错觉，替我们遮蔽了生活的苦难。”[2] 同时期其他作者也就此观点做过大量表述，至于它对历史学家有什么含义，他们却没兴趣深究。

显然，这种“甜美和纯真的错觉”给历史学家出了一道难题，而解决之道就是否认艺术是在故意骗人，同时，他们还追随司汤达的见解，认为同一种精神力量，既可以造就伟大的艺术，也可以激起最可怕的罪行：布克哈特和泰纳都被这一观点所吸引，但两人却并不准备毫无保留地加以接受。不过，米什莱的好友基内却给出了另外一种更精巧的解释，基内的威尼斯之行要远远早于罗斯金、布克哈特和泰纳，事实也证明，早在一代人之前，他对艺术与历史之关系所做的研究几乎和他们同样精彩。的确，正是威尼斯总督

广场的特殊魔力吸引了基内（后来是罗斯金），让他成了最早认识到此难题之本质的人物之一。在总督宫大会议厅的天顶和墙壁上，委罗内塞和廷托列托的绘画辉煌耀目，1832年，基内站立此处，突然对自己的所思所想感到震惊："立法院正是在双重拷问下生存，它的脚下是地下水牢，头顶上是威权［*piombi*］。"由此，他得出一个更有普遍性的结论，即"威尼斯政治中的严刑峻法丝毫没有波及绘画。如果仅仅盯着政府，你会觉得整个威尼斯社会都受制于无休止的恐怖政治，市民的想象力闭塞狭隘，暗淡无光。相反，如果去查看它的艺术，你又会觉得这些人肯定日日笙歌，好像只有在极度自由的政权下，才会绽放出如此激情洋溢的想象力"[3]。

365

直到多年之后，基内才开始更详细地解释为什么意大利文艺复兴艺术只能给意大利历史提供一种似是而非的印象——他能这样说是因为他对意大利艺术和历史都一往情深。在第二帝国时期，他曾以流亡者身份避居瑞士，并在那里虚构了一段想象中的对话，在对话中，他委托一位即将参观法国的朋友带一句话——在1870年之前，他自己一直拒绝前往法国——不是带给他在那儿见过的人，而是替他向卢浮宫的几件古代雕塑以及莱奥纳尔多、拉斐尔、委罗内塞的绘画道别。"请告诉它们，我的双眼总是向它们张望，我寻找它们，呼唤它们。它们会接受你带来的问候，因为它们知道我的仰慕之情，曾几何时，它们的光芒温暖过我……请转达我的恋慕。"[4]不过，基内对艺术的回应并非仅仅出于热爱，或欣赏它所能提供的慰藉。1824年，21岁的基内就翻译了赫尔德的《论人类历史哲学的观念》，这是他进入史学研究领域最早的"入场券"之一。通过这本书，他可能已经得出一个结论，即一个民族的艺术是用以说明其隐秘信仰的有价值的材料——尽管赫尔德本人的兴趣仅仅局限在文学领域。19世纪40年代，基内在法兰西公学院所做的关于意大利历史的讲座曾获得巨大成功，他告诉我们，在准备讲座期间，他感到现代研究对他没有什么用。在很长一段时间内，他觉得自己是在充满误导的史实和理论中团团打转。"为了逃开这一切，我漫游了整个意大利。那些宗教古迹、政治性建筑和古老的湿壁画让我大开眼界。这些墙壁让我神驰目眩：我好像正

在触碰真实的中世纪意大利生活。”[5]

他的旅行从1832年5月一直持续到1833年7月，共14个月。在这段时间里，他一直心潮澎湃[6]，其中最让他着迷的地方是比萨，此处，“沿着墓园的墙壁，乔托笔下面色苍白的圣母在坟墓中悄悄现身，宛然欲活。在那神圣的时刻，戈佐利［Gozzoli］、布法马科［Buffalmacco］、菲耶索莱［Fiesole，安杰利科修士］笔下的天使开始吹奏他们那金色的喇叭，用弯弓拉响了六弦琴”[7]。他所提到的绘画模糊而且混乱，没有具体所指。后来，他在《意大利革命》［*Les Révolutions d'Italie*］第一卷（1848年出版）中又回顾了比萨墓园［Campo Santo］壁画。此书对意大利历史做了重要解释[8]，描述了共和国14、15世纪之际盛行一时的无休止的内斗以及随之而来的流放。基内突然笔锋一转，在他的叙事中加上了一段奇怪的、让人无法理解的文字：“这些工匠被逐出城市后，究竟下落如何？艺术就是这些被放逐之人的主要避难所。石雕和木刻匠人在比萨墓园找到了避难之地。所有的流民都拿起画笔，在墓园墙壁上创作出了魂牵梦萦的祖国——在现实世界中对他们加以拒绝的祖国。”[9]

比萨墓园给他带来了酸楚印象，三年后，在此书的第二卷中[10]，他似乎还对这种误导性的历史假象做了一番总结。通过把物质幻想转换成精神流放，他还建立了一种非同寻常的理论，即一个时代的艺术和它的创作背景之间总是存在着联系——或没有联系。

366 和当时绝大多数意大利历史学家一样，基内对这个早先出类拔萃的民族在身体和精神上的衰落及其对别的社会所可能产生的影响尤为关注，而且还不断拿他那个时代的法国与之进行比较。他觉得，这种衰落，最不祥的一面就是意大利人几个世纪以来对国内外各类强权一直卑躬屈膝、默默顺从。为了说明这一理论，他还通过一些细节考察了少数几个享有盛誉的代表人物的作为，正是这些作为导致了意大利精神的败落。通常情况下，基内并未指责他们道德败坏——尽管他对历史学家弗朗切斯科·圭恰迪尼［Francesco Guicciardini］毫不留情——他想表明的是，这些人物竭尽所有才华，通过各

种手段消磨了意大利人反抗压迫的斗志。例如，但丁对神圣罗马帝国皇帝提供救助的幻象太信以为真——但他至少还是直接参与了自己那个时代的主要政治问题。薄伽丘几乎是在无意之中帮助摧毁了封建主义和骑士制度的种种错误观念，然而面对神职人员的渎职行为，他却只是报以宽容的微笑，而非必要的愤怒呐喊。在15和16世纪，意大利人民族独立的斗志已经日渐式微，除了那位奔走呐喊、伟大而又饱受诟病的马基雅维里。但一切都已经太迟。绝大多数意大利人放弃了斗争：现在，他们都是世界主义者，关心的不是一个民族，他们在努力寻找和创建一个适用于全人类的理想世界。意大利历史的这一面相在其艺术家的作品中得到了体现，出于职业的性质，和作家相比，这些艺术家与当时宫廷生活和社会习俗的距离要更远一些。正因为如此，艺术家们所构思的建筑、雕塑和绘画才总是和他们所生活的那个时代，或正在蹂躏他们祖国的各种苦难毫不相干。

莱奥纳尔多、拉斐尔和本韦努托・切利尼以各不相同的方式摆脱了尘世的喧嚣：莱奥纳尔多醉心于创造，醉心于自然的奥义，拉斐尔在追求宁静与普世宗教，目的是让异教和基督教达成和解；切利尼则追求非道德化的自我实现及艺术本体。艺术家们沉浸于“美的王国”，希望以此对抗环绕在他们周围的压迫感和敌意，但最终收效甚微。拉斐尔的签字厅［Vatican Stanze］壁画，崇高而又包罗万象，“胸怀天下而非单纯的天主教教义”，但这并没有真正改变教会的本质，仍未能达到他的理想。文艺复兴盛期的革命纯粹局限在艺术内部。备受煎熬的米开朗琪罗或许稍有差别，因为当时意大利的悲惨环境在他的某些作品中有所体现。可是，他生命的最后20年都沉醉在圣彼得大教堂穹顶的曲线之中，他离开了这个城市，离开了这个世界：摆脱了“路上的障碍，进入了纯知识的天堂”［le front dans la rue, il entre dans le ciel des pures intelligences］[11]。

为什么文艺复兴盛期艺术作为直接历史证据会具有欺骗性？基内已给出了几条具体理由。对此，其他许多作者可能不会完全同意，但我们可以明确一点，即绝大多数人都承认它有欺骗性。在描绘历史、神话、寓言和圣像

时，16世纪早期艺术家显然在刻意回避地方色彩，他们关注的是一般而非特殊，但这并非问题的唯一答案——因为，正如基内所看到的那样，这件事本身就构成了一个具有真正意义的历史学问题。它几乎相当于一道抵御强权的心理屏障。面对任何一种备受赞美的风格，人们（现在还依然如此）总希望它能激起完全不同的感受，希望能和其他那些明显逊色的风格拉开距离：前者体现了完美，因此具有永恒价值，后者主要是一种"历史价值"，原因就在于：它孱弱无力，只能提醒我们抵达巅峰的道路是多么艰苦卓绝，而后继者又是多么轻率肤浅；或者，这种孱弱风格促使观者只能另求他物，以求满足。第一次阐明此类差别的人可能是瓦萨里，到18世纪晚期，这一点已是尽人皆知；不论当时还是后世，这种区别几乎未受质疑——尽管有些冷静的观察可能认为这种区别并不算公平，与相关图像的真实状态并不吻合。当基内恰恰还在意大利时，拉辛尼奥［Lasinio］论比萨墓园的对开插图本著作第二版问世了。此书展开了对比，一种是粗糙的早期湿壁画，保留了当时的服装和风俗，非常有助于我们对彼特拉克和维拉尼［Villani］的理解；另一种则是戈佐利在15世纪所画的各种"崇高"场面。[12]

不过，对某种风格的历史好奇心很容易演变成发自内心的仰慕之情。在18世纪末，人们对哥特式艺术的态度发生了改变，从中即可看出这一点。其后，巴洛克、手法主义和新古典主义也得到了重新评价，其旨趣亦大致相同。一旦艺术爱好者认定这些风格品质上乘，属于最高等级，这也就意味着它们已经超出了那些主要看重其历史证据价值的研究者的视野。不过，有关"小众艺术"、"通俗艺术"［popular arts］，或那些只能被归作坏品味艺术或异类艺术的研究，则完全不受这些限制。

二

从18世纪后半叶开始，有关俗曲、民谣、民间故事、节庆等诸如此类传统的研究在古物学家圈子里引起了极大兴趣，英国和德国尤甚，它们既有内

在感染力、明显的原始活力，同时又唤醒了地域和民族的历史。很快，它们就引起了更大范围的关注。1805年3月30日，巴黎凯尔特学院［the Académie Celtique］在法兰西古迹博物馆举行成立大会，顺理成章，主席就是勒努瓦。凯尔特学院对正在消失的法国风俗展开了系统研究[13]，在一代人的时间内，格林兄弟对民间故事的研究开始驰誉全欧。不过，尽管古物学家一直在无休止地挖坟掘墓，撰写有关古币和徽章的长篇大论，但视觉艺术在民俗学之初始阶段并未激起人们的知识热情。凯尔特学院向全法国的地方长官和各地专家发出了一份问卷，询问乡村中残存的礼仪、迷信，以及歌谣、舞蹈、童话故事和方言，而与艺术及手工艺相关的调查不过是墓葬碑刻的性质和设计问题。1807年，凯尔特学院征集到了一部通俗印刷品的300余件形态各异的印本，这部印刷品饰有6幅粗糙、简略的为《浪子生涯》［Vie et Débauche de l'Enfant Prodigue］配制的圣歌［cantique］插图。当时，人们感兴趣的是文本而非插图，因为通过文本可以研究方言。[14] 368

视觉材料之所以遭到忽视，部分原因在于当农夫们世代相传的歌谣和故事式微之后很久，这些通俗图像才开始流行：实际上，为《浪子》［Enfant Prodigue］所作的插图差不多是和与它相关的调查同时出现。

直到19世纪四五十年代，古物学家才开始以全新的眼光审视通俗图像，这些材料在那些一直备受瞩目的高雅艺术（或者严格意义上的考古艺术品）之外自成体系，这让他们感触尤深。这一认识在他们的研究中是如此根深蒂固，以至于至少一代人之后，还很少有人在漫画和通俗艺术之间进行理论区分。在他们的书中，我们还可以发现很多随意复制的插图，有时候让人很难辨明一件木刻凸版画［wooden misericord］、一件由卡洛制作的蚀刻版画和一件古代缟玛瑙在技术上，甚至是风格上的差异，这些都增添了混乱。因此，任何图像，只要其处理手法粗俗、简率，或为了制造下流、嘲讽、粗俗和淫秽的效果而扭曲了正常形貌，就可以归入漫画一类，而不管它出自哪个时期，来自哪个民族。这类图像经常因为野性十足而受人瞩目。17世纪，在那些渴望拥有所有艺术家、所有风格、所有题材样本的业余爱好者的数量

惊人的图像收藏中，我们经常可以看到这些东西。例如，在17世纪60年代，德·马罗勒神父［Abbé de Marolles］不但搜求丢勒、马肯托尼欧·雷蒙迪［Marcantonio Raimondis］和帕尔米贾尼诺［Parmigianinos］的作品，而且还购买了数以百计的“谐虐画”［bouffonneries］。他买这些东西，除了因为“非常可靠”［trop de licence］、“非常恢谐”［assez mauvaises railleries］，还因为它们能够提供“当时的历史知识”［aux connaissances de l'Histoire du temps］。[15] 两个世纪之后，正是出于相同的原因，这些“谐虐画”也引起了学者的注意，面对这些东西，他们比面对马罗勒的杰作还要痴迷[16]：在客观历史研究中，对于一件拉斐尔（甚至一件特尼耶［Teniers］）作品的敬意丝毫不会贬低通俗艺术的价值。

1813年，来自费城的美国艺术家詹姆斯·皮勒·马尔科姆［James Peller Malcolm］出版了一部著作，是涉及这一新兴迷人领域的最早书籍之一。1780年，他到达伦敦，不久即醉心于铜版画、地志学和古文物研究。其《漫画艺术史掠影》［*Historical Sketch of the Art of Caricaturing*］令人印象深刻，书中配有他认为荒诞不经的图像，几乎全部取材于大英博物馆，但范围极为广泛：既有罗马灯盏——形状是一个裸身男子竭力把头拗入高举的双腿（图204），也有中世纪手稿——内容是一个坏蛋正用力把三尖头的器械扣在另一个人的头上，后者正努力朝解救天使的方向攀爬（图205）。既有中国青铜器，也有他那个时代的政治讽刺漫画。他公布了诸多众人不详的材料，对于那些挑选出来加以讨论的英国政治漫画的相关背景，他也提供了很多有用的信息。他不愿伤害人们的感情，这是出于好意，但却对18世纪晚期产生了误导（比如他从未提到吉尔雷［Gillray］的名字）。此外，除了指出英国在这一艺术领域出类拔萃，并有力地证明了这个国家所享有的自由之外，他并没有从自己的材料汇编中得出什么结论。[17]

369

370

马尔科姆那单薄的著作是个样板，法国出版的一系列题为《讽刺漫画大观》［*Musée de la Caricature*］的多卷本可能就是受了它的激励，此系列丛书于1838年结集，做成了非常漂亮的两卷本。[18] 从书总编辑——也是丛书的

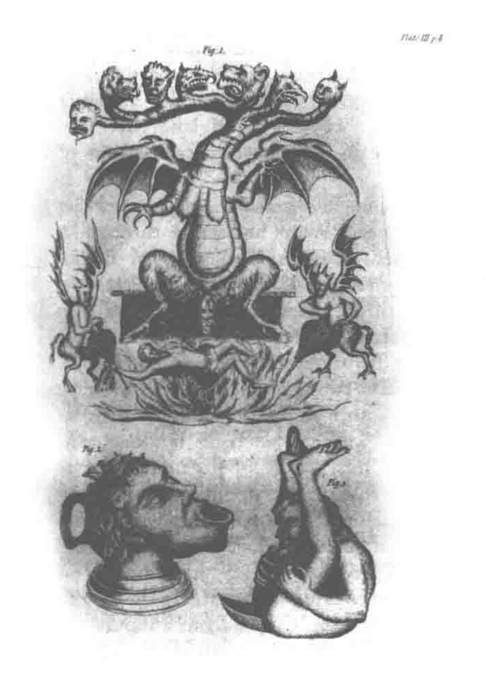


图204　马尔科姆，《漫画艺术》，1813年：图1，复制伊丽莎白一世时代针对教皇的讽刺漫画，图2和图3，罗马油灯。



图205　马尔科姆，《漫画艺术》，1813年：哈尔莱第603号手稿（大英图书馆藏），细密画复制品。

不定期撰稿人——皮埃尔-约瑟夫·卢梭［Pierre-Joseph Rousseau］（以热姆［E.Jaime］知名）是一位多产的轻喜剧编剧。从书每个分册含有3幅插图，大多色彩辉煌，并附有一篇大约45页的文章，作者是与浪漫主义有关的一个小团体的成员，如夏尔·诺迪耶［Charles Nodier］、儒勒·雅南［Jules Janin］和莱昂·高兰［Léon Gozlan］。尽管插图的数量远远超过马尔科姆，但范围要小很多。所有讨论的图例大约只有两件与法国无关，而且仅限于版画。插图中，最早的一幅选自14世纪手抄本，最晚的一幅来自拿破仑战争末期。和马尔科姆一样，热姆和他的团队也未就漫画和通俗艺术进行理论区分："在古老教堂入口，你已经见过那些可怖的滴水管、斯芬克斯、狮头羊身蛇尾女怪，还有张开大口的恶魔，长着毒蛇、老虎或猴子腿；所有这些雕刻都是恶魔的

漫画。”[19]和马尔科姆一样，热姆也不想从那些材料的自然状态中推演出什么结论。他的丛书主要以提供大量视觉材料而闻名，后来很多研究同一题材的作者都沿用了这些材料。[20]不过，它们的服务对象是社会大众，而这些读者也会购买那些由浪漫主义时期时髦作家编撰的各种制作精良、插图漂亮的选集。它们激励了对怪诞形象、喜剧和通俗艺术的系统研究，四分之一个世纪之后，英国、德国、法国的学者开始对此产生了关注，这些学者来自一个非常与众不同、非常专门化的研究领域。

柏林威廉大帝大学［Kaiser Wilhelm University］教授特奥多尔·帕诺夫卡［Theodor Panofka］对古代世界图像的创造性研究曾经驰誉欧洲（现在却是备受讥讽），1851年，他发表了一篇25页纸的题为《古典艺术作品的仿笔及漫画》［Parodieen und Karikaturen auf Werken der Klassischen Kunst］的论文。论文有3栏插图，内含20多幅小铜版画，大多取材于希腊瓶画细部（图206）。其中

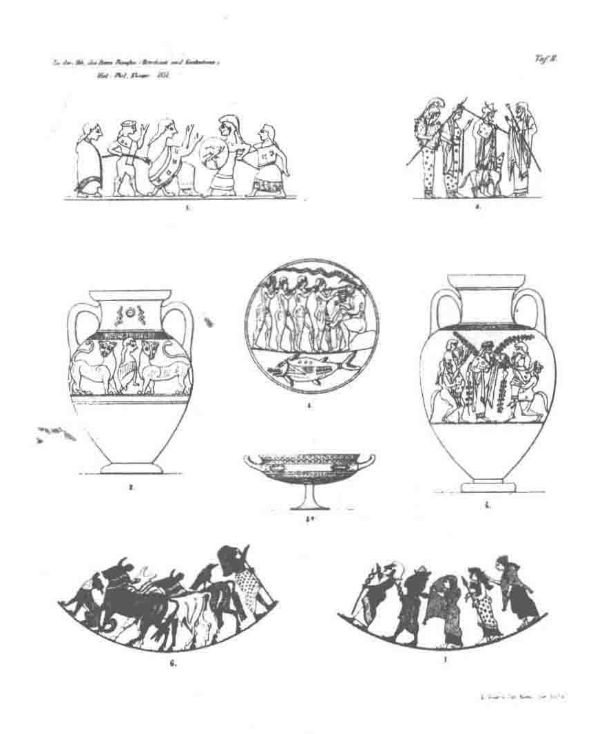


图206　帕诺夫卡，《仿笔及漫画》，柏林，1851年：古代陶瓶上最常见的关于希腊神话的各类拙劣仿笔。图1，帕里斯的裁判；图5，独眼巨人（波吕斐摩斯），等等

有很多内容刚刚进入对这一题材感兴趣的相关学者的视野。帕诺夫卡讨论了他复制的这些场景的含义，并对另外一些场景进行了引申。他认为，其中部分线描在风格上具有"刻意减省"［*absichtlichen Sorglosigkeit*］[21]的特点。对于自己在研究上的新意，及其对"希腊精神的方向及发展"[22]所可能带来的新见解，他有非常清醒的认识。尽管人们早就知道，在特定希腊陶瓶及别的工艺品中出现的某些人物形象具有讽刺用意，而且普林尼也注意到古代世界就有喜剧题材的类型画，但是，要说希腊也培养过这种低级的艺术形式，这一定会在知识分子圈中受到抵制，这些人满脑子都是温克尔曼灌输的希腊艺术的理想之美。正因为如此，再加上帕诺夫卡与法国有很多联系，他的短文在整个欧洲引起了广泛关注。[23]　371

不过，直到19世纪60年代，这种孤立无援的探索才融入那些已开始改变人们历史想象的通俗读物。1862年，一位研究政治思想的学者弗里德里希·艾柏林［Friedrich Ebeling］发表了系列著作《神秘剧的历史》［*Geschichte des Grotesk-Komischen*］的第一部。此书是四分之三个世纪前某部著作的修订版。最初的版本见于1788年，作者是卡尔·弗里德里希·弗勒格尔［Karl Friedrich Vlögel］，其中只有一帧插图：与标题页相对，从两个角度表现了一个残缺的红陶罗马喜剧小丑。艾柏林的书，其文本主要研究的是舞台和各种类型的滑稽游行，此前，他的四卷本喜剧文学史刚刚问世，这两套书前后相继。出版商要求艾柏林尽量保持原作风貌，又要尽量入时，并略作修改，以便吻合他那个时代的品味。[24]由于这个原因，他又增加一节内容翔实的有关视觉艺术的内容。尤为重要的是，其中还加了40幅插图，许多都是彩图。其涵盖范围从古代一直到格兰维尔［Grandville］和托尼·若阿诺等法国晚近艺术家；所表现的物品有中世纪钱币、即兴喜剧［*commedia dell'arte*］及木偶戏人物、纸牌，还有18世纪的时尚讽刺插画。艾柏林的书展示了相当数量的"低俗艺术"，由于他（或出版商）决定收录一批令人咋舌的猥亵画插图，他让人们对此类已经引起关注的艺术有了进一步了解。　372

在英国，托马斯·莱特［Thomas Wright］尽可能回避这个话题；在法国，尚弗勒里［Champfleury］则乐此不疲，但他解释说要“对它进行精致微妙、谨小慎微（的研究）”[25]。这两位研究者几乎和艾柏林同时工作，和艾柏林那明显狭隘、平庸的研究相比，这两位同代人所做的研究则非常广阔，把艺术中“另类传统”的话题提升到了一个新的境界。

莱特和尚弗勒里似乎一直在各自独立工作[26]——尽管莱特的诸多古物研究成果在法国家喻户晓，而且早在1842年，年仅32岁的莱特就已经当选为法兰西题铭与美文学院通讯院士。他沉醉于雅各布·格林［Jacob Grimm］的魔法[27]，无休止地炮制了大量论文、著作，以及早期文献的学术修订本（但不是太学术），一直到30年后精神错乱时才罢手。其中绝大多数都涉及中世纪百姓生活的方方面面，配有大量粗糙的仿自手抄本插图、教堂纪念碑和其他图画材料的木版画。他的著作《文学和艺术中漫画与怪诞画的历史》［*History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*］出版于1865年，而就在同一年，尚弗勒里发表了他的《古代漫画史》［*Histoire de la caricature antique*］和《现代漫画史》［*Histoire de la caricature moderne*］。

这些著作多有相同之处，部分原因在于，如我们所知，其作者并非严格意义上的先驱人物，只是复制了先驱人物的著作，他们的书，不过是漫长的、非常随意的系列研究的高潮，并将其变成了所谓的“通俗艺术”研究：对这两位及其追随者而言，在古代以迄他们那个时代的绘画、雕塑中出现的任何夸张变形基本上都服务于这一目的。用尚弗勒里的话讲：漫画就是“市民……群众的喧嚣”［le cri des citoyens...la foule］[28]。不过，两位作者都意识到了一个更重要的问题，即他们所研究的是一种目前已然云亡的传统。莱特在其著作结尾部分声称：“今天很难说还会有什么（漫画家）群体”了；尚弗勒里也承认“当我写这番话的时候，法国的漫画几乎已经消亡殆尽，快要灭绝了”［J’écris ces lignes à l’heure où la caricature, à peu près disparue en France, semble morte.］[29]。就在同一时期，连农民也腐败了。受城市艺术的诱惑，他抛弃了“自己的服装，忘记了通俗歌曲、神话和传统，这样才好去读《三个火

373

枪手》[*The Three Musketeers*]等冒险小说，他更喜欢眩惑人心的平版印刷品，而不是出自稚拙的插图画家之手的木版画"[30]。他们二人的看法彼此接近，但研究方法却截然不同。莱特汇集了大量文本和插图，从古代到他自己的时代，一直没有中断；不过他对这些材料的属性和品质毫无感受（除了对那些层出不穷的放荡场面感到尴尬之外），对其意义也说不出个所以然。尚弗勒里就不同了，只要摊开其《古代漫画史》，他的信条马上就会在我们的耳边回响："世上有些男人和女人，他们的性情是如此特殊，相比于印刷文字，绘画更让他们感兴趣，图画比书本更让他们着迷。几根铅笔线条教给他们的东西和历史一样多。他们对某个部族、民族的公共和私人生活，以及道德和与习俗的第一印象，均得自于一堵湿壁画、一尊雕像、一块石刻或一件镶嵌画碎片：事后，他们才会在书本中寻找证据。"[31] 在另外一个场合，他强调说，对于那些正着手"运用视觉材料（*monuments figurés*[古物图像]），希望'以此阐明事件和人物'"[32] 的学者而言，漫画正变得越来越重要。至于该如何解释这类图像，尚弗勒里也有明确的看法，他嘲笑了那些学究，说他们只会提供一些肤浅、一目了然，实际上根本无须解释的东西。[33] 尚弗勒里首先是个斗士：这些材料显然非常粗野幼稚，但后来他坚持认为，相对于他自己时代那些手法过度复杂而又苍白无力的画家而言，这些特点却显得意义非凡、弥足珍贵。[34] 其他作家眼中的缺陷和遗憾，在他看来都是优点，任何关爱当代艺术的人都应该将它发扬光大。直到去世之前，尚弗勒里还在申说这些观点。（在1867、1872年及以后）他又为自己论古代及现代漫画的著作推出了扩充本，向他认为被低估的艺术和工艺品领域又迈进了一大步。他出版了一批著作，有的是讨论大革命时代的釉陶（1867年），有的论通俗图像（1869年），还有一些是讨论中世纪、文艺复兴和17、18世纪的"漫画"（1871、1874和1880年）。

虽然尚弗勒里在自己的一些著作中随时会引用莱特，但正是他而不是别的19世纪作家让人们注意到了一直未受到历史学家重视的"小众艺术"，以及这类艺术对于理解往昔各种面相的重要性。实际上，一群有识之士还是看

出了其研究的言外之意。他们担心，关于当代法国的真实状态，未来的历史学家几乎很难再会发现什么视觉证据。1868年，显然是在尚弗勒里的影响下，批评家埃尔纳·谢诺［Ernest Chesneau］以焦虑的笔调描述了当年的国际展览：

> 19世纪正一步步走向尽头，如果一切照旧，那么当它结束时，法国艺术可能留不下什么东西来让后人理解我们所生活的法国，难道你从未想过这个问题吗？如果法国想要保持几个世纪以来的做法，那么毫无疑问，我们也应该在当代风俗之上建立一个纪实传统：在我们的现代绘画中，我们的后代可找不到这个传统的影子——他们只能在漫画家，在加瓦尔尼［Gavarni］、杜米埃［Daumier］，在我们真正"有品行的画家"［peintres de moeurs］和带有插图的刊物中找到它们。[35]

374

尚弗勒里对通俗艺术的看法非常直接，至少现在看来如此。1843年，这位来自拉昂［Laon］的22岁外省青年开始定居巴黎，很快就以记者和短篇小说作家的身份知名。其作品通常以艺术家生活为中心，不久，即直接针对艺术展开写作，既有古代艺术，也有当代艺术。他与那些描绘平凡人生活的画家心气相通：他和库尔贝成了朋友，关于勒南兄弟，他也写了一批先驱性的研究文章。不过，他在趣味上具有浓郁的地方主义情结。他和勒南兄弟是拉昂同乡，和昆汀·拉·图尔［Quentin la Tour］来自法国同一个地方，他也献上了一部褒美有加的著作；拉·图尔画的都是18世纪中叶的时髦人像，是些讨巧的（尽管很生动）淡彩肖像。这些东西和尚弗勒里时常在其他场合宣扬的单纯、真诚等价值品质基本上水火不容，但对他来讲，同乡情谊可能比这些更重要。尚弗勒里曾被杂技大剧院［Théâtre des Funambules］的圣诞童话剧深深吸引。哑剧演员让-加斯帕尔·德比罗［Jean-Gaspard Deburau］在此演出近20年，一直令年轻一代浪漫主义作家激动不已。尚弗勒里到巴黎不久，德比罗就去世了，由他的儿子传承衣钵。尚弗勒里曾为他和其他哑剧演员写了

一系列童话剧，目的就是保留这一剧目的全部通俗元素，同时再加上点哲理（而非说教）气息。

在第二帝国早期，写实主义的出现引起了很多争论。同库尔贝一样，尚弗勒里也与此息息相关，但与库尔贝不同的是，他其实非常不想和反政府的左翼扯上关系。通俗文化研究（实际上是由拿破仑三世政府推动）对他具有特别的吸引力，其部分原因就在于：对于早期社会所能发现的各种错乱颠倒、离经叛道之事，他恰可以寄托一种深刻、真诚而又叛逆的怀旧之情。他之所以醉心写实主义，也是因为被那些离奇之物深深吸引。其包罗万象的研究，最明显的特征是对成千上万的绝对正统的宗教题材缺少任何持续（哪怕是草率的）检验——特别是那些色彩鲜艳、明显来源于以往大师著名杰作的大幅木版圣徒像。在保留到19世纪的通俗艺术中，这类作品占了绝大多数。

尚弗勒里讨论了民间故事，并纂集了一部“法国各省通俗歌曲”，但主要是那些视觉艺术成就了他博学的声名。通过研究通俗图像［imagerie populaire］和漫画，他也改变了对同代人库尔贝的最初看法：这一点足以让他称得上是真正的趣味与学术先锋。他需要做的只是改变重点，而非改变方向。因为，正如以往那样，他所坚持的依旧是“纯真”［naïf］。只不过这种“纯真”［naïveté］引发了很多他以前从未充分意识到的问题——尽管其多部著作零零星星对此有所触及。例如，我们凭什么认为这一类图像是由“人民”所创造，并服务于“人民”呢？而且，最有意思的是，我们是应该像他常说的那样把“纯真”看作任何时代、任何地方的“人民”都具有的思想呢，还是应该把它看成法国特殊遗产的一部分，仅仅证明了法国人“豪纵的高卢精神和爱的感受力？”［son esprit gaulois, son sentiment amoureux］[36] 他对其个人研究中的民族主义含义很清醒。“爱国主义”动机激励了斯堪的纳维亚学者的通俗艺术研究[37]，并于1872年在斯德哥尔摩促成建立了欧洲第一所展示他们文化的博物馆，他对此也进行了赞美。[38] 不久之后，民间艺术演变成建立了沙文主义狂流的核心。而尚弗勒里的研究却总是倡导另外一种潜藏在通俗木版画及釉陶艺术中的研究方向：地方主义。不管怎么讲，他总是更喜欢观看具

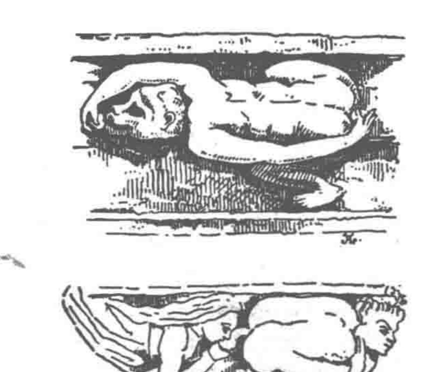
375

体物品，而不是去概括什么理论。

在19世纪很长一段时间内，那些对中世纪感兴趣的人，其注意力开始被一个新的、令人困惑难解的图像世界深深吸引。古物学家举目凝望大教堂和礼拜堂的彩色玻璃窗，看到的尽是些惴惴不安或瞠目怒视的基督徒、国王和使徒，他们被僵硬的黑色外轮廓包围，或分割成两截，那狂野、浓烈的蓝色和红色晃得他眼花缭乱。当他翻开15世纪历书的羊皮纸页，映入眼帘的又是些衣着优雅入时的圣徒，边框装饰着鸽子［exotic birds］、蝴蝶和花卉，那柔弱、凄婉的气息又让他心醉神驰。木头雕刻的圣母表情悲痛欲绝，有时也会微微一笑，她身上的袍服褶皱平缓迟重，似乎与古希腊雕刻中最精微的细节并无二致。还有那些身形后仰的大理石主教像，以虔诚的祈祷者的姿势紧握双手，（像睡着了一样）安然逝去，享受着用生命中的美德换来的安宁。除了这些，在罕为人知的基督教艺术品储藏室中，还有一些非常怪异的手工制品（图207）。

XXXV

ROUEN. — BOURG-ACHARD (Eure).



SCULPTURES SUR BOIS

(Palais de Justice. — Salle des *Pas-Perdus* et stalle de l'église du Bourg-Achard.)

图207　朱尔·阿德琳，《怪诞雕刻》：鲁昂教堂中央大厅木雕和阿夏尔镇教堂长座椅

人的躯体长着野兽脑袋，是那种最阴险叵测的脑袋。魔鬼奋力鼓 376
肺，为大锅下的焰苗煽火添风，暴烈的骏马驮着怪物绝尘而去；恶魔在舔舐女人的性器；野兽在布道坛上宣讲教义；骑马的人，尾巴拖曳着可怜的受害者，五脏六腑从撕破的肚子里喷涌流泄；巨龙的下颌扭曲变形，吐出下水道的污水，猴子衣冠楚楚；还有人的脑袋，一半疯狂，一半俨然是修士；长满獠牙的巨口吞下了整一个人，野兽在摆弄管风琴，奇形怪状的半羊人在嘲弄信仰；长长的扦杆刺穿了受害者，还有驴在狂叫，觉得自己是在弹奏鸣琴。[39]

在不计其数的礼拜堂、大教堂的扶壁和托板 [misericords]、滴水檐和柱头、横饰带和浮雕中，我们看到的就是诸如此类的图像。在漫长的几个世纪岁月中，这些图像在经历了风化、图像破坏运动、盗劫甚至是“修复”的伤害之后，辗转留传至今。它那生机勃勃的粗野之美让雨果兴奋不已，而那些虔诚的信徒则惶恐难安，这些图像活灵活现地表现了嘲弄和戏谑、贪婪和淫秽、迷信和异教、残忍和狂想，他们觉得，这些东西和近年来被捧上天的与“信仰时代”相关的各种观念风马牛不相及。因此，一连串神父和其他一些受雇于天主教出版社的作家连篇累牍地炮制了一篇篇文章，他们解释说，事情根本不是看上去那样[40]，一幅表现死神之舞的画面可能令人厌恶，但你可以从中听到“法国的心跳，这是我们的祖国，却是一个沉沦的祖国，她曾迷失方向，现在所能依赖的只有死神而不是她自己的精神”[41]。实际上，它们通常并没有真的表现淫秽，这都是观看者自己想出来的；就算真有那么一点，那也和真实的性活动毫不相干；那些看上去像修士的怪模怪样的人，表现的也许不是神职人员，而是些身着长袍、披着斗篷的农夫或穷鬼。反正不管怎样，让任何一位未受训练的观者看起来可笑、不自然或唐突的东西，实际上都很深刻、严肃，因为这都是象征的图像，解释起来并非易事。[42]

此类说法试图对那些过于简化的猜想进行挑战，这确实很聪明；托马斯·莱特有一个合乎情理的见解，他认为，早期艺术中许多夸张的姿势只不

过是为了增加叙事的趣味性，未必有什么荒诞或讽刺含义。[43] 但尚弗勒里却对所有此类理论嗤之以鼻；同样，他对那些“伏尔泰主义者”也是冷嘲热讽——这些人宣称，有这么多宗教艺术充满了荒谬怪诞气息，其用意就是进行嘲讽。“当我开始研究时，我感觉大教堂的石头就是会说话的证人，反映了人们的逆反心理。但我还是不相信它们的华丽辞藻真的会如此煽惑人心。”实际上，尚弗勒里正竭力给出最简单、最直接的解释，能够与他要讨论的非同寻常的图像相互一致的解释。因此，在手抄本插图中偶尔出现的相关色情场面更像是在警告，而不是对真实行为的记录；毕竟，直到非常晚近时期，教会才开始大量举办公共娱乐活动。我们说，正统人士看到的也许是复杂的宗教象征主义，“伏尔泰主义者”看到的是尖刻的反教会的讽刺，但这类图像实际上却是另外一回事：“它是天真的，没有自我意识的艺术，就像会在公共场合撩起内衣的小孩一样单纯。”[44]

377

通俗艺术反映了本性天真和富有幽默感的“民众”，这一理论是尚弗勒里对此问题所有研究的起点，也是他的结论，但由于他假定“民众”的性格数世纪来一直未变，他对通俗艺术的研究也不太有历史深度。艺术家每次拿起调色盘或刻刀时都会说：“我的每个笔触都会流露出同时代人的精神状态。”[45] 尚弗勒里嘲笑了这种半黑格尔主义观念，这是因为他否认通俗艺术创作中有什么自主意识，而且，这类观点也暗示了某个时代本身肯定具有特殊意义。对尚弗勒里来说，这两点都不成立。在讨论赫库兰尼姆古城一幅镶嵌画中那夸张而又滑稽的男性生殖器图像时，他评论道：即使连阿里斯多芬尼［Aristophanes］看到这些东西“都会假装脸红”，然而在印度、埃及、中国、日本和中世纪，它们却变成了幻想、奇想、怪异或讽刺的母题。[46] 中世纪市政厅里有很多粗鲁的装饰，其雕刻家和那些可以在大庭广众之下公然撒尿而毫不尴尬的小孩没什么两样。在18世纪的民用釉陶上，互相冲突的色彩一起并列，这可能让中产阶级目瞪口呆，却与小孩子、蛮族的口味一拍即合。还有那些农民，他们的天性，及其他方面的趣味都和腓尼基人、伊特鲁里亚人、中国人和日本人一模一样。[47] 综上所述，尚弗勒里在反复宣称通俗艺术

的历史重要性，认为它是评判宗教、政治和其他信仰的标准，但除了这些，这类图像所反映的内容实际上多少还是超出了完全正统的价值观。的确，在指出15世纪和19世纪宗教版画的相似之处时，尚弗勒里承认："孩子气的磕磕巴巴无处不在；尽管这类版画停步不前，但还是向我们展示了天真的魅力，现代图像制作者之所以保持了这种魅力，是因为他一直葆有天真，也就是说，他们摆脱了城市艺术带来的进步。"[48] 所以公平地讲，通俗艺术并不会传达什么历史变化，顶多只是一种表征，反映了其所处社会的种种人情世故。一个国家，如果表现男性生殖器的图像会引来哄笑（就像在今天的阿尔及尔或君士坦丁堡），会允许不同性别的孩子看这些东西，而且丝毫也不担心这会让他们脸红，那它的文明肯定处于退步状态。[49] 然而有一次，尚弗勒里却认真地进行了探索，想要超越这个成见。

19世纪的人对18世纪陶器的鉴赏和分类与人们对"旧王朝"其他艺术的热情同时出现，到了19世纪30年代，尚蒂利［Chantilly］和樊尚［Vincennes］奢侈碗盏以及法国其他著名工厂生产的奢华且稀奇古怪的产品已供不应求。但是多数人觉得，随着大革命的到来，这些器具的品质急剧下降了。[50] 大约在1850年，尚弗勒里开始收集那些粗糙的彩色陶瓷［faience-ware］。1786年，当对英贸易中精制瓷器价格锐减之后，许多工厂就已经被迫面向大众市场生产这类东西了。他几乎没有竞争对手，这些盘子装饰笨拙，色彩花里胡哨，即使没画什么有政治煽动性的东西，也足以吓跑那些业余爱好者了。这些盘子，如果上面画有弗里吉亚帽①，画有某个精力充沛的农夫或某个沙龙如"1793法兰西共和国"［La République Française 1793］，那它还是没什么吸引力。要搜寻这类东西，尚弗勒里和替他办事的中间商[51] 就得跑遍整个法国乡村，翻检老鼠出没的牛栏马厩。在这种地方，只要时尚一过，老瓷器就会和那些没人要的古代肖像画堆放一处；他们还得寻访那些没什么时尚意识的农民村落，那种地方，农民依旧自豪地把它们陈列在橱柜上。商店没啥东西，

378

① Phrygian cap，自由帽，即liberty cap。——译注

那也得跑一跑、试一试。尚弗勒里意识到，那些陶器上的“通俗”图像，不管是雕刻出来的还是画出来的，实际上都是小城镇的批量化工业产品，离市场很远，面对的都是些卑微的顾客。它们总是离不开自己所要服务的环境，这一点显然强化了他的信念，他觉得自己那日益增加的收藏让他直接触碰到了一种“来自于民，用之于民的艺术”[52]。

大革命时期不停息的急剧变革激起了种种反应，对那些不能用文字对此加以记录的社会群体而言，这些陶器恰好为此提供了独一无二的证据。“在这些陶器作品中，你可以看出革命的进程。1789年的原则犹如钟声在群众的心中回响。面对大众的情感力量，图画中的弱点似乎无关紧要了。我能读懂这种艺术，就像读一本书——实际上读得还要更清楚。”[53] 这些证据很关键，因为后来的艺术家极大地歪曲了革命的影响力，他们只画那些多愁善感的中产阶级所喜欢的东西。几乎每次展览都会挂出《吉伦特派的最后宴会》[*Dernier banquet des Girondins*]、《皇室家族神庙》[*Famille royale au Temple*] 和《路易十七》这类绘画！对革命的憎恶也引起了对革命本身所产生的艺术的责难和曲解。尚弗勒里意在表明此类艺术是“对革命的雄辩支持”[54]。而他与18世纪权威艺术鉴赏家的交往则生动地展现了双方在趣味、风格和政治上的冲突，和尚弗勒里一样，这些鉴赏家同样认为自己引领了新的艺术时尚，并以此为傲。1860年，他考察了龚古尔兄弟精挑细选的一批绘画和素描藏品，根据他们的收藏，还有他们对大革命艺术那散漫杂乱的评论，他认定他们是“天真的连体双胞胎”[*naïf* Siamese twins]，仅仅嗜好“才气横溢的笔法，精妙入微的色彩”。[55] 他们也回敬他，认为他是一个“敌人”，埃德蒙后来这样描写他的陶盘：“自古以来，在所有文明的所有陶器中，还从没有这么难看、这么愚蠢、这么招摇地显示出一个社会反艺术思想的玩意儿。”[56]

379

尽管有这些冲突，他们之间也不完全都是分歧。像尚弗勒里一样，龚古尔兄弟也热衷于用艺术来说明历史，而且他们三个人至少都喜欢同一位艺术家（普吕东 [Prud’hon]）。实际上，在研究大革命思想状态时，除了借用低俗艺术，尚弗勒里偶尔也会借助高雅艺术，虽然多少有点像表面文章。他宣

称，布瓦伊［Boilly］的《马拉的胜利》［*Triomphe de Marat*］“证明了在参加庆典时，人们欢乐轻松、衣冠楚楚”——尽管他很清楚这幅画应该作于恐怖时期，用意是替那些被认定为下流的人赎罪。[57] 从一个更复杂的层面上讲，他认为大多数由达维特和其他一大批画家所创作的艺术，其冷峻之美恰好反映了大革命激发出的道德严肃感。在这一点上，有一个画家更是出类拔萃：“让·古戎［Jean Goujon］把文艺复兴拟人化了，普吕东则是大革命。后人要了解大革命，就得求助于普吕东，这样一个乱七八糟的时代将会在法国艺术最理想、最优美的形象中得到表达。”[58]

不过，尚弗勒里对历史方法的真正创见还是来自于民间彩色釉陶研究，他已经不再满足于“天真的活力”以及此类图像的其他什么出色品质，他更想就它们的意义认真提点问题。确实，他考察的盘子几乎全都饰有铭文——他称这类瓷盘为题铭釉陶［faïence parlante］——就像几个世纪前的钱币学家一样，尚弗勒里对这些文字所提供的基本线索也倾注了大量心血；但他对风格和视觉形象本身特性的反应要比那些钱币学家更灵敏。比如，陶瓷器上似乎不太可能题写“长裤汉”［sans-culottes］这样的文字，在讨论这个问题时，尚弗勒里说他知道唯一的例子是个瓶子，上面是弗拉戈纳尔风格的装饰，有很多活泼、明艳的小天使和玫瑰花，他由此下结论说：题铭肯定是后来才加上去的。[59]

尚弗勒里考察了一万多件“爱国主义风格陶瓷”——其中有五六百件是他自己不能按理想价格转卖的藏品[60]——尚弗勒里想看看哪一种革命情感对这个国家人民的影响最深，看看这些情感在过去又发生了多大变化。有一大批存世的盘子、碗是献给米拉博［Mirabeau］（图208）——整个大革命时期唯一一位受到如此礼遇的名人——这件事本身就证明，这位“演说家虽然被指责缺少原则，但对老百姓而言，他毕竟还保持了一条原则”[61]。在此，尚弗勒里的研究几乎完全基于统计数字——不过这些瓷器都是在米拉博去世后才大量涌现，他生前从未要求过这些东西，但尚弗勒里并没有提到这一点。有时候，他还会从图像变化中寻找线索。他说，有一批纪念第三帝



图208　尚弗勒里，《爱国釉陶》，第二版，1867年：
产自纳韦尔的色拉碗



图209　尚弗勒里，《爱国釉陶》，第二版，1867年：
产自纳韦尔的储水罐



图210　尚弗勒里，《爱国釉陶》，第二版，
1867年：盘子，生产工厂不详



图211　尚弗勒里，《爱国釉陶》，第二版，
1867年：盘子，生产工厂不详

国［*tiers état*］的陶瓷显示出大革命运动在乡村地区的日益激化。在最早的陶瓷中，贵族的剑和神职人员的手杖都围绕着王冠或鸢尾花形的纹章［fleur-de-lys］和谐排列，而持铲子的农民好像支撑着这一切——丝毫未流露出不满的迹象（图210）；但不久之后，忠诚的符号消失了，到了1791年，由剑、手杖和铁铲所支撑的已经是自由（用打开的笼子加以表示），而不是专制，有一件少见的题有“再联合万岁”［Vive la Réunion］的储水罐就表现了这一点（图209）。[62] 就在这一年，更多不祥之兆出现了。有些瓷盘表现了农民在剑和十字架的重压下奋力抗争，或者是把它们放在地上：在这两种情形下，他都发出了“我受够了”［Je suis las de les porter］的呼声（图211）。[63] 不过，尚弗勒里有时候也显得很警醒，并没有断言每一件“题铭釉陶”都反映了大众情感。他提到了一件与众不同的题有“第三夜”［Le tiers nuit］的盘子，他断定，如此反动的一句口号肯定由某些满腹牢骚的贵族秘密订制[64]：不过，有件事他却未能提及——那件储水罐以非常优雅的方式宣布了三个阶级之间的和谐关系，但这件作品很可能是某个中产阶级顾客一时兴起的订件，农民可绝对订不起这么漂亮的一个桌面摆件。

尚弗勒里讨论和图解了流行陶瓷上一些极为常见的主题，同时也用好几页文字讨论了一个他坚持认为从未在这些陶瓷上出现过的主题，然而大多数人都不同意他的看法。他解释说，断头台“是城市而非乡野的刑具”。有人也许会用它来装点那些时髦的耳环，但从来没人给一个农民的盘子画过这种充满仇恨和报复意味的图像。如果哪天真的冒出这样一个盘子，这肯定是一件蒙骗头脑简单的收藏者的赝品。[65]

尚弗勒里想查出流行陶瓷的生产中心，而那些优雅的鉴赏家却想找出位于尚蒂利、塞夫尔和穆斯提耶的各家工厂之间的差异，他们都有自己的心思：“渐渐地，基于部分发现，在检查了某些省份生产的‘爱国釉陶’［*faïences patriotiques*］之后，我大致能说清楚这些地方所流行的思想观点了。”[66] 纳韦尔［Nevers］处于法国正中心，是最大的货源供应地，从纳韦尔出发，大量货物沿着卢瓦尔河外运，接着通过密密麻麻的运河水道抵达巴黎、南特、奥

尔良和波尔多这样的城市，随后又流向城市周围的乡村。在博韦地区也可以见到大批“题铭釉陶”，但这一城市曾“深受保皇主义影响”，仔细查验你就会发现这些物品并非本地所产，而是从纳韦尔传入，如此一来，我们也就可以理直气壮地说：“爱国主义的狂飙已经彻底席卷了瓦兹河［Oise］和涅夫勒［Nièvre］周边的乡村。”

尚弗勒里对大革命时代“题铭釉陶”图像及其生产进行了分析，还提出了许多问题，这是他对通俗艺术和历史研究的最大贡献——尽管他常常思绪凌乱、离题万里。确实，他的许多其他著作——讨论历代漫画，特别是有关“流浪的犹太人”［Wandering Jew］以及其他神话故事的插图——同样也为历史学家提供了大批不为人知（更是引人入胜）的图像。不过，只有当他对一段不足20年的短暂时期进行讨论时，他才开始从简单化的观念中摆脱出来，不再把“人民”视作统一的整体，在任何时间、任何地点都具有同样的性格，而且也能——短暂而又半遮半掩地——去欣赏那些他（真心喜爱的）自己也承认属于二流的艺术，他也意识到，正因为如此，这种艺术才可能真正具有历史价值，而非仅供古董摩挲。

382

三

我们已经看到，尚弗勒里和绝大多数同时代人之所以对通俗图像感兴趣，部分原因就在于它们似乎展现了另一种传统，具有毋庸置疑的魔力，与它们所处时代及往昔的高雅艺术并驾齐驱，正是出于这个原因，他们最初才对“通俗”“原始”和“漫画”几乎未做区分。1865年，尚弗勒里的研究正是众人瞩目的焦点，当时有一份研究报告称，澳大利亚土著人根本无法辨识表现其形象的彩色版画，与此同时，却“能够读懂粗糙的勾描画像，认出所有用夸张手法加以表现的相同内容”[67]。要是尚弗勒里有机会读到这份报告，他肯定不会感到意外。他觉得从自己独辟蹊径倾力研究的艺术中很难得出传统意义上的历史结论，这也可以理解；因为在大革命时代，除了“题铭釉陶”，

绝大多数陶器不仅是匿名之作，而且明显没有日期：如果说它有什么意义，也只是针对人类学家和心理学家，而不是历史学家。还有一点，虽然尚弗勒里的插图本著作关注了不计其数的图像，但这些东西并未得到高雅趣味的提携，因此只能适用于研究，而非膜拜。欧洲通俗艺术博物馆，从欧洲殖民地传入的原始艺术博物馆，二者几乎同时成立。就像约三个世纪前由钱币学家狂热追捧过的学问一样，现在，有关这两类艺术的研究也慢慢变得故步自封、放任自流了。尚弗勒里本人好像并不热衷于把自己收集的物品与同时期精美的陶瓷、雕塑进行比较，或对二者的异同加以评判。也很少有学者会把通俗的、因袭的、末流的艺术的研究与高雅艺术趣味相提并论。高雅艺术爱好者也一直是在人类最高贵成就的语境中思考问题，事实上，直到晚近时期，他们才勉为其难地接受了一个看法，意识到对高雅艺术的理解其实得益于人们对通俗的、因袭的、末流的艺术的思考。在阿比·瓦尔堡［Aby Warburg］的诸多成就中，有一项就是突破了这类观念的藩篱，为欣赏和研究“高雅”图像提供了活力，同时也提高了它们在历史学家心目中的价值。 383

这些见解从何而来，每一步我们都会看得很清楚，但贡布里希认为，瓦尔堡之所以决心从事如此富有挑战性的研究，还因为他深受卡尔·兰普雷希特［Karl Lamprecht］的启发，1887年，当他还是波恩大学21岁的学生时就曾听过他的讲座。[68]

在布克哈特身后那一代人中，兰普雷希特显然是最有影响力——也是最有争议的——德国文化史家[69]，关于中世纪法国、德国经济史，他著述宏富。不过，他也曾在慕尼黑学过艺术史，而这一经验在其《德国史》［*Deutsche Geschichte*］中得到了充分发挥，这套书有20大卷，部分卷次甚至超过了600页。[70] 这套大部头著作有牢固、系统的理论做支撑，其旨趣与布克哈特和瓦尔堡遥相呼应，它通过一系列在沉思民族文化的过程中得来的（象征的、典型的、定型化的和个体的）概念讨论了德国精神的发展。兰普雷希特说：绘画和雕塑是精神运动最好的测量工具［die besten Gradmesser］。[71] 因此，书中有大量篇幅讨论了视觉艺术，这部分内容他显然曾用心做过研究。书中不

时描述绘画作品，而且还从中引申出历朝历代各不相同的明显特征。在瓦尔堡离开波恩之后，兰普雷希特的书又经历了多年构思，想通过一个民族的文化来研究它的历史，事实上，这可能是有史以来最有抱负的一次尝试，但需要指出的是：此书也只是给艺术留出了空间，很难说这些卷秩对图像的历史阐释有什么贡献。而且，这部几千页的著作竟然没有一幅插图。

不过，1882年，在《德国史》出版之前，兰普雷希特曾出版过一本薄薄的有精美插图的论文，它好像更合乎瓦尔堡的品味。这本小书集中讨论了德国手抄本中装饰繁缛的首位大写字母，这些手抄本绝大多数来自莱茵兰［Rhineland］，时间为8至13世纪。兰普雷希特解释说：这一类装饰大多被历史学家所忽略，但它们大量存世，的确为研究当时精神生活的连续性和变化提供了独一无二、丰富详尽的材料。[72] 而且从瓦尔堡的笔记中我们得知，在兰普雷希特的讲座中，他对哥特艺术中“平庸”且“守旧”的部分尤为留意，还会经常讨论象征主义、宗教仪式、民俗和典礼的本质，以及人物姿态的特殊含义。

不管瓦尔堡是不是从兰普雷希特那里介入了这一类话题，它们在瓦尔堡的后半生显然一直具有最重要的意义。1895年，他自己就感受到了宗教仪式和民间服装的强烈冲击，当时他正在亚利桑那印第安人定居点旅行，一开始是想在当地手工匠人中调查装饰纹样，后来又希望能观看部落舞蹈及其他仪式。两年前，他刚刚发表过一篇论波提切利神话绘画的论文，现在竟然产生这样的冲动，迈出如此惊人的一步，这也许——正如贡布里希所言——是受了柏林人种学博物馆［Berlin Museum of Ethnology］创立者阿道夫·巴斯蒂安［Aldof Bastian］著作的激励。现代世界几乎已经把早期社会的艺术与风俗破坏殆尽，像诸多钻研民间文化的研究者一样（至少如尚弗勒里），巴斯蒂安对此心怀忧虑，他坚持认为，趁现在还来得及，就应该对依然幸存的东西加以研究和收藏，这件事势在必行。其后不到十年，瓦尔堡本人曾试图组织汉堡民俗学者召开一次会议。他觉得有必要去了解所谓15世纪“通俗艺术”的本质，以及它们在佛罗伦萨文艺复兴艺术中令人难堪地长久流传的原因。因

384

为在当时，它们可不是什么需要保护的濒危物种，相反，这类艺术更像随时会阻遏现代人精神发展的“害虫”或“杂草”。从存世物品清单中，他发现美第奇卡雷吉别墅［Medici Villa Careggi］——这里是佛罗伦萨城信奉柏拉图思想的几位头面人物的聚会场所，瓦尔堡认为，波提切利那幅《春》（这是他论文的主题）最初就安放在此处——这里到处装饰着廉价的勃艮第挂毯，上面画的尽是些色情、俚鄙之物。对于这些东西的本质，尚弗勒里的追随者肯定了如指掌。现在，该轮到瓦尔堡来研究这些主题以及这类作品的风格了，瓦尔堡的方法严谨审慎，丝毫不逊于对自己极为景仰的佛罗伦萨高雅艺术的研究。

他把这些“低俗”的帷幔及其他一些与传统文艺复兴观念不一致的艺术品联系在一起加以思考，比如弗莱芒肖像画中那朴素的写实主义，佛罗伦萨赞助人就很喜欢，其程度显然已远远超出传统艺术史的相关记载。还有那些花花绿绿、矫揉造作的北方挂毯，意大利的古物爱好者热衷于收藏这类东西——上面表现的是古希腊、罗马的英雄，穿的却是当时勃艮第宫廷最时髦、最奢华的衣服——他们才不管这一套。

不过，这些身着时髦、艳丽服装的“亚历山大”（图212）并不是这种“孩童般”想象力的迷人产物。事情正好相反。对这位德国学者来说，最琐碎的图像可能蕴含着最丰富的意义。他对文艺复兴艺术以及社会的解释充满了道德色彩，其做法和罗斯金如出一辙——只不过立场完全相反。在一篇讨论表现了男女调情场面的早期佛罗伦萨铜版画的文章中，他警告说：“用法国的手法［*alla franzese*］来表现服装，这种写实主义风格看上去非常坦诚、单纯，实则是安东尼奥·波拉尤奥洛［Antonio Pollaiuolo］的大忌，因为他那种全新的、富有表现力的风格正在呼唤一种英雄气概（图213），目的就是褪去那些厚重、奢华的袍服。”[73] 像米什莱一样，瓦尔堡觉得人类文明受到了可恶的中世纪的威胁：“这个半死不死的活死人，在生命的最后一刻尤为恶毒。”［ce terrible mourant qui ne pouvait mourir ni vivre, et devenait plus cruel en touchant à sa dernière heure］论文中的插图也是这类用意。在相对的两个页面上是两张

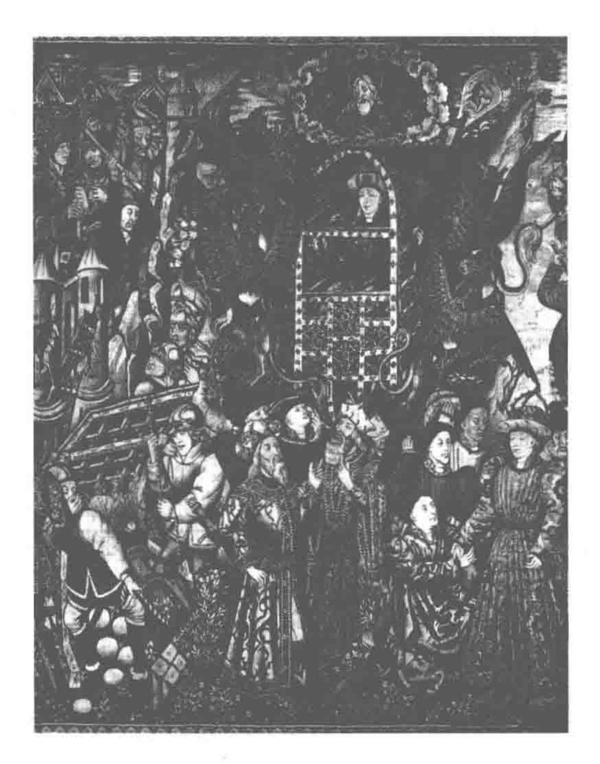


图212　弗莱芒15世纪挂毯：画面取材于亚历山大大帝生平（罗马，多利亚宫）

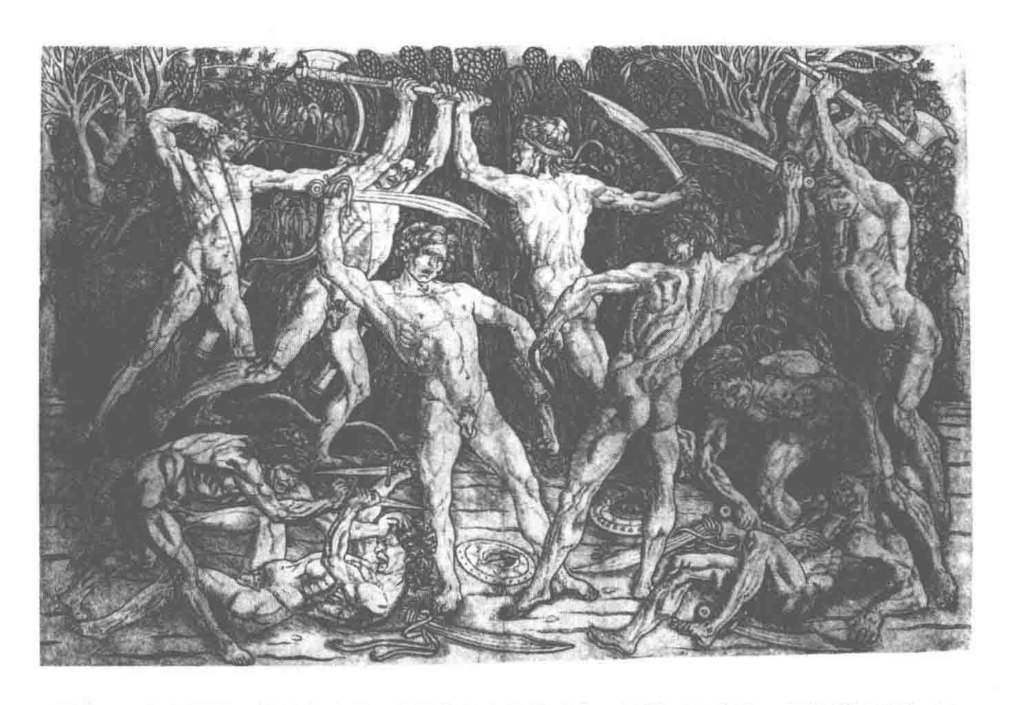


图213　安东尼奥·波拉尤奥洛，《裸身男人的战斗》，铜版画（牛津，阿什莫林博物馆）

12　DELLE « IMPRESE AMOROSE »

PARTICOLARE DALLA STAMPA « IL PIANETA DI VENERE ».

Così in questi modesti ornamenti di coperchi avremmo il prodotto, molto notevole come sintomo, di quella critica età di tran-

NELLE PIÙ ANTICHE INCISIONI FIORENTINE　13

sizione nello stile della pittura fiorentina profana, quando dalla pittura di mobili nuziali « alla franzese » essa tentava di assurgere all'arte



PARTICOLARE DALLA STAMPA « IL PIANETA DI VENERE ».

più ideale dello stile antico: Sandro, sempre occupato dagli scopi pratici della galanteria che vuol nascondere e manifestare i segreti nel tempo stesso, non ha trovato ancora una maniera di espressione decisa: anche perchè il suo mentore Poliziano non l'ha introdotto nel regno platonico della Venere celeste. Ma una diecina d'anni più

图214　一幅《金星》铜版画（传为巴乔·巴尔迪尼所作）的早期版本和晚期版本，阿比·瓦尔堡曾在跨页上发表过这些作品，以证明“古风”对跳舞妇女“野蛮的北方服装”的改造

《金星》[*The Planet Venus*] 变体画，取自和巴乔·巴尔迪尼 [Baccio Baldini] 有关的一套蚀刻星体铜版画（图214）。这两幅画在设计上多少有点相似，虽然它们的布局、方向、人物姿态各不相同，但含义基本一致：在鲜花绽放的风景中，彬彬有礼的年轻人起舞弄乐，背景有一对裸身夫妇，强调了一种由维纳斯（金星）所象征的色情气氛。不过瓦尔堡指出，两幅画都源于北方，但在第一幅版画中，起舞的妇女却流露出粗鄙之气。在第二幅画中，“古色古香的蝴蝶从勃艮第之蛹中幻化而出，翻飞的衣袂和梅杜萨之翼 [Medusa's wings] 取代了沉重的系带女帽。现在，我们目睹了古典理想主义，它在波

386

提切利的作品中达到巅峰”，看来，这幅版画可能也要归功于波提切利了。在某次类似分析中，瓦尔堡似乎已经继承并发展了泰纳的格言（可能比原作者还要精确）：“一道衣褶就是一丝激情，就是一个感情符号。”［un pli de vêtement est une trace de passion comme une epithète］

在谈及晚期哥特式灾难般的影响时，瓦尔堡的想法随时都会动摇。不过
387 其研究几乎总是在一成不变地进行对比——就算没有冲突也是如此——他把不同种类的图像并置，找出这种对比的含义，帮助我们理解往昔。其历史研究非常明确但又非常不成体系地立足于这些插图之上。只消看一眼这些插图，你就会明白这是一种至今依然少见的体验，在当时肯定独一无二。那些在弗勒格尔、莱特、尚弗勒里的某本大部头著作，或在某些民间艺术博物馆图录中依稀得见的插图，现在却时不时地、堂而皇之地和波提切利、丢勒、梅姆林及吉兰达约比肩而立了。

关于粗俗与暴力、时尚和浮华对高雅文明的威胁，瓦尔堡（毫无疑问，这是由于他可怕的内在紧张感所致，数年来这种紧张感一直在破坏他的精神稳定）总是忐忑不安。不过，他同样也认识到，洛伦佐·德·美第奇及其同代人所居处的那个文化世界还是能够包容那些明显对立的图像，彼此共存，并没有太多不适。实际上，为了达到自己的目的，这些体现了人类最高贵精神的艺术完全有可能从那些次等的、幼稚的、迷信的文化所提供的材料中汲取养分。因此，在1901年的一篇论多梅尼科·吉兰达约［Domenico Ghirlandajo］的湿壁画《皈依圣方济各会律令》［*The Confirmation of the Rule of the Franciscan Order*］（图215）——在佛罗伦萨的圣三教堂萨塞蒂小堂［Sassetti Chapel of the Church of S. Trinita］可以见到此画——的文章中[74]，瓦
388 尔堡解释说，只有意识到这幅画源于一种“严肃而又野蛮的风俗”，我们才会充分明了这件“杰作”的本质，明白与庇护人弗朗切斯科·萨塞蒂［Francesco Sassetti］共处的洛伦佐·德·美第奇及其亲友那“奇妙的、未得到充分欣赏”的肖像。自古代晚期开始，有权力、有影响的基督徒就开始竭力让自己和礼拜场所发生尽可能紧密的（而且是可见的）联系。最终，他们



图215　多梅尼科·吉兰达约，《皈依圣方济各会律令》，湿壁画
（佛罗伦萨，圣三教堂，萨塞蒂小堂）

获取特权，可以在教会里供奉自己以及家人的蜡像，这些蜡像极度逼真，穿着捐助人自己的衣服。16世纪早期，佛罗伦萨阿农吉亚塔［Annunziata］教堂就挤满了数以百计的真人等大蜡像，很多还得用绳子吊在教堂横梁上，高高悬离地面。它们时不时还会摔下来，闹得那些虔诚的礼拜者心烦意乱——连墙壁也不得不加固："教堂一定得有蜡像收藏。"在洛伦佐那个时候，此类展示还不算过分荒诞，这种一直保留到文艺复兴时期的愚蠢风气至少有助于解

释一个问题，即洛伦佐，还有他那些同时代人为何竟敢斗胆跻身于如此神圣的纪念仪式，在基督教历史上，发生在大约两个半世纪之前的这件事可是关键性的一刻啊！他们渴望得到圣徒的庇护，这也解释了他们为什么被描绘得惟妙惟肖。所以，吉兰达约的湿壁画也就意味着“拜物教魔法相对朴素的替代物”；瓦尔堡对迷信的危险力量总是十分在意。

我们已经看到，人们一直认同二流艺术的历史价值，认为它有助于我们认识较早社会的风俗和时尚；而且还有一种常见的看法，即要想一步一步回顾拉斐尔的杰作所达到的完美境界，我们对这种明显粗俗幼稚的艺术也有加以研究的必要。瓦尔堡（其巨大成就已远远超出了我们现在谈及的几个方面）接受了此类研究所暗含的价值等级体系，但极大地丰富了这些价值，因为是他第一次表明：那些魔鬼和怪物、星相变体和琐屑之物常常会出人意料地出现在布克哈特所深爱的画作之中，这一切会改变我们对这些绘画的认识，却丝毫无损于它们的价值。对早期文化史家而言，文艺复兴艺术好像是远离尘世、永恒不朽之物，而现在却可以被解释成一项充满活力的成就，是艰苦努力的产物。不管怎么讲，这的确为意大利历史的本质提供了基本证据，基内提出的反对意见现在已经得到了回答。

第十四章　作为预言的艺术

一

1573年，席卷尼德兰南部的野蛮圣像破坏运动刚刚平息，当时有关教会形象的话题依然很敏感。就在这一年，一位信仰新教的出版商伯恩哈德·乔宾［Bernhard Jobin］印行了由托比亚斯·施蒂默［Tobias Stimmmer］制作的一幅彩色木版画，其内容取材于当时可以在斯特拉斯堡大教堂中殿看到的两根柱子的柱头（图216）。这个图像是引起尚弗勒里注意的所有最稀奇古怪的中世纪“漫画”中的一种。[1]

柱头展示了一组动物游行队列，这就更令人感兴趣了。走在最前面的是一头直立的熊，右手握洒圣水的器物，左手提桶。紧随其后的是一匹等高的挟着十字架的狼（或狐狸），以及手举一大根正在燃烧的蜡烛的野兔。在他们身后，一头野猪和一只山羊抬着一架舁床，上面伏着一只正在酣睡的狐狸。床下有一条母狗，好像在抓野猪的尾巴。在另一栏画面中有两头正在做弥撒的几乎一模一样的驴子。[2]

这些雕刻在1685年被毁，其确切含义迄今尚未确定。它们描绘的也许是《列那狐》［*Renard*（*the fox*）］中的场面，或是其他一些流传甚广的民间故事。尽管它们有讥讽教士的意思，但哥特式礼拜堂和大教堂仍常常绘有这



图216　托比亚斯·施蒂默，《仿自一些怪诞的、发人深省的天主教偶像崇拜图像》，彩色木版画，1573年，伯恩哈德·乔宾重印，1576年
（苏黎世，中央图书馆）

些东西。在16世纪末，这些含义显然已经被人遗忘，比如伯恩哈德·乔宾那幅大页印刷品的标题就是《仿自一些怪诞的、发人深省的天主教偶像崇拜图像》[*Copies of some curious and instructive (wolbedencklicher) images of Romish idolatry*]。他多次印刷这些图像，为了解释它们，还请来妹夫约翰·菲沙尔特[Johann Fischart]帮忙，让他写一篇评论这些图像的韵文。

约翰·菲沙尔特游历丰富、素有学养，同时也是信奉新教的刻薄的驳议文章撰稿人。他是讽刺作家，翻译过拉伯雷的《巨人传》[*Gargantua*]，旋即名噪四方。他解释说，这个游行队列表现了教士的种种恶行，其作者是300年前一位目光犀利的雕刻家。沉睡的狐狸象征着教士们的虚伪，猪和山羊象征着教士、修士们的淫欲，母狗象征着他们寡廉鲜耻的姘妇。他接着用这种精神解释了其他动物。[3]

15年后，一位天主教卫道士——约翰·纳斯[Johann Nass]站了出来，对这幅版画做了一个更合乎正统观念的解释。纳斯经常遭到菲沙尔特的攻击，后者说他是一个"厚脸皮的、谎话连篇的修士"，还时常嘲笑他出身微贱（他最初以裁缝职业谋生）。纳斯本人是传教士，也是那种火药味十足的小宣传册撰稿人，年轻时候差一点就接受了路德派的信仰。他那篇论斯特拉斯堡柱头的长诗是他的最后出版物之一，因为两年之后——1590年，他在56岁时就离开了人世。[4]

391

对于纳斯来讲，这些动物也象征着各种不同的恶行，但他基本上认为这些场面描绘的不是300年之前的生活，而是对"最近出现的从虔诚侍奉上帝的信仰中分裂出来的严重叛教行为，以及野兽般的教派与暴民的生活"所做的预言。沉睡的狐狸代表了信念，而路德宗的人宣称，信仰充满万物，无所不在，人们不需要修行善事；野猪和山羊是指对贞节的背叛，而以往那些在祭坛前服侍的人必须要具备这种节操。纳斯像他之前的菲沙尔特一样，也用同样的精神对其他动物逐个做了解释。不过，他的任务要艰巨一些，因为他必须要解释在路德出生前200多年，教堂里何以会有表现路德派悖谬行为的作品。他的解释之所以合情合理，是因为预言就是铁证。

为了世界的福祉，它会在任何一个有异端教派和暴民的国家宣讲此类事情，这样一来，他们的欺骗行为就会公之于众。这就是我对300年前在斯特拉斯堡教堂里制作这些雕刻品的雕刻家所做的解释。因为当时总有那么一群人——同时也是些传道者——摆脱了严重的罪恶和谬误，用真心去寻找上帝。圣灵向他们通报：魔鬼将在未来世界降临，古老的信仰将遭背叛。正如你现在见到的一样，他们把所有这一切托之于典籍，也保留在了石头上。[5]

对预言性梦境的性质进行解释，这是一个古老的传统，纳斯的解释就属于这样一个传统。但是要找到一幅如此具体、如此一目了然，而且详细标明日期的图像，并认为它通过这种方式而具有预言未来的魔力，那这种做法还并不多见。尽管对此柱头的讨论总会引起一些麻烦——晚至1728年，在此柱头被销毁很长时间后，一位斯特拉斯堡路德教会书商就因为重印了菲沙尔特的大页宣传画而受到严厉惩罚[6]——但纳斯对它在教堂中的作用所做的解释却好像没有受到太多非难。在接下来的这个世纪，我们将首次遇到一幅（或一组）据信因为具有预言含义而闻名遐迩的图像。

1653年，凡·代克受命创作一幅绘画，要从三个不同的角度展示查理一世的头像（图217）。当时查理一世正处于权力巅峰，他让人把这幅有三个角度的肖像画送到罗马，交与贝尔尼尼。因为教皇曾给贝尔尼尼一项任务，让他为这位国王制作一件大理石胸像。当贝尔尼尼观看这幅画时，“他预言了一些凶险和不幸之事，这位杰出君主的面相已经透露了这些苗头”。第一次用书面文字记录这段话的人是约翰·伊夫林，但他只是说这是他“听说”的事。[7]他本人没有见过这幅画，这段话也是事情发生60年后才写的，距内战和查理一世被处决已经过了很长时间，因此他讲的故事在今天受到了严厉质疑。[8]但是传说中贝尔尼尼的反应也并不完全是捕风捉影。毕竟贝尔尼尼还

392

不太了解凡·代克在许多英国人肖像画中采用的用以表现善感性和高贵气质的惯常手法。不过这幅三重肖像画中的面孔还是传递出一种感伤气息，和

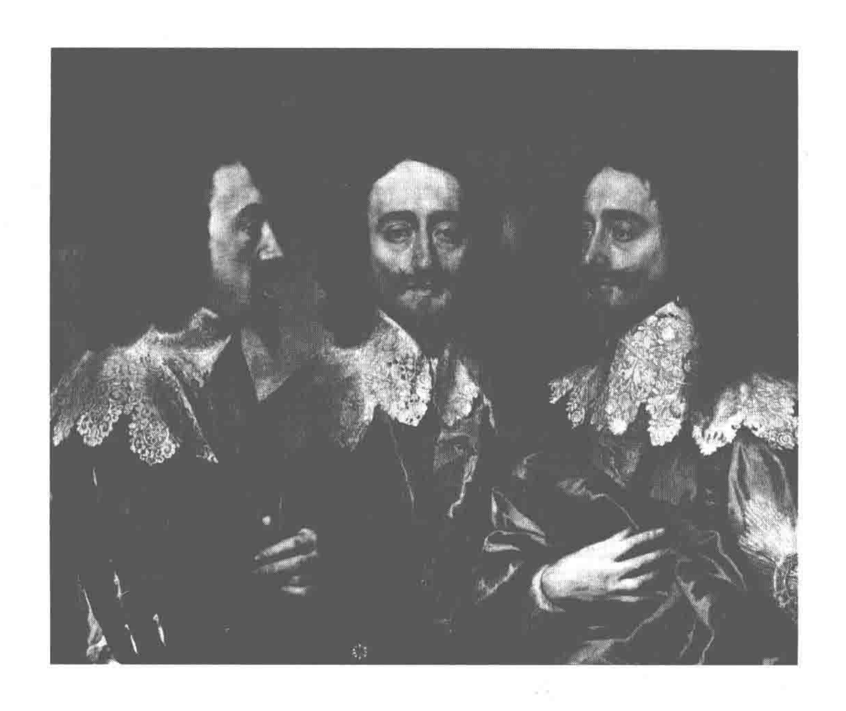


图217　凡·代克，《三个角度的查理一世》（女王陛下版权所有，温莎堡皇家藏品）

我们从记录下来的同时代其他国王肖像中所能感知到的性格迥然不同，至今仍让我们受到震撼。不管伊夫林的故事是真是假，其含义却意味深长。在18、19世纪，人们总是反反复复、不厌其烦地讲述这个故事，而且还催生了一个观点，即凡·代克用带有预言色彩的形式为后人记录了这个他认为前途黯淡的王朝的精神气质。事实上，联系到伊夫林的评论背景，我们就会明白，真正触动贝尔尼尼的其实是这位国王的真实面相，而非凡·代克那机敏的演绎，不过（和现在相比）当时的人很难做出这种区分。伊夫林记录的这则逸事恰好紧随阿佩莱斯的一则几乎一模一样的传说之后，他是在做一个暗示，即只有最伟大的画家才能洞察未来。

关于这一则故事，理查德·布尔斯特罗德［Richard Bulstrode］爵士另有一个非常类似的版本。他本人于内战期间曾在国王手下服役，于1711年101岁时辞世。[9]这个故事可能确实是从他那儿传出，因为直到他死后其《回忆与沉

思录》[*Memoirs and Reflections*] 才开始出版，而且我们也不清楚那些为回忆录打底的手稿到底是在什么时候写的。[10] 布尔斯特罗德所讲的故事和伊夫林略有出入，这一点倒是很重要。因为他说当贝尔尼尼看到凡·代克的画时并不知道这是谁的肖像。这么说总好像不太可信，却强化了艺术家作为预言者的身份。到了19世纪初，人们常常拿布尔斯特罗德和伊夫林所讲的故事相互印证，有人总结说，"这位雕刻家众所周知的逸事是可信的"，而且"没有哪一个国王的肖像能像查理一世的头像那样唤起如此强烈的情绪"。[11]

凡·代克在其国王肖像中表现了自己的预见力，但并非所有人都会接受这个观点。大约在1715年，当乔纳森·理查森观看凡·代克绘制的另外一幅查理一世像（图218）时——在我们看来，这幅画中的国王可能要更健康一些——他强调说：凡·代克在画中加入了"一些悲伤的东西"，画家只不过有点"历史感"而已，因为他在国王"刚刚遇到麻烦时"就把它画了出来。



图218 凡·代克，《查理一世》（女王陛下版权所有，皇家收藏，圣詹姆斯宫）

说这番话时，他肯定满脑子都是伊夫林的评论。事实上，这幅画和送到罗马的那幅画几乎是同一时期，那些正在发生的灾难此刻还毫无征兆。[12] 1830年，艾萨克·迪斯雷利［Isaac D'Israeli］对米滕斯［Mytens］绘制的国王就职时的一幅"精美的、大型的"作品，和一幅传为凡·代克在同一时期创作的作品的缩小复制图进行了研究。他费了很大的劲，但在这两件作品中找不到任何曾给贝尔尼尼留下深刻印象的"隐藏的悲伤……深深的忧郁……痛苦的思想"。他下结论说："如果让面相预言术士去检视这两幅表现查理欢乐生活的肖像，他也许会预言一个更幸福的命运。很明显，直到30岁之后，一些特殊的东西才开始在查理的脸上显现出来。"[13]

一直到今天，人们还认为凡·代克为查理一世和斯图亚特宫廷所绘的肖像画具有预言色彩，是一个传奇，尽管许多善疑之士会提出各种反对意见。但它也是一个特例。有几幅罕见的肖像画，据说表现了盛年的苏格兰玛丽女王，但不管是原画的复制品还是18世纪全新创作的作品［*ex novo*］，我们都没有再看到类似的解释。[14]

394

二

政治、道德、社会和宗教中即将发生的变化可以通过艺术呈现出最早的征兆，这一观点已经（而且持续不断地）对历史想象产生了强烈影响——尽管严肃的历史学家很少对此进行验证。我们很难调查此观点的起源和发展，因为它在不同时代包含了不同的观念。但是，如果拆解一下这团乱麻，看看它们为什么以及在什么时候变得特别有影响力，那倒是值得一为。

在18世纪末19世纪初，有一批思想家坚信艺术家具有预见未来的天赋，而普通民众，甚至一些有识之士都与此无缘，这一看法在德国尤为明显（这个国家对法国式的浅薄、理性主义和唯物主义充满了反感）。流传已久的传统激发了诸多浪漫主义诗人的全新信念，他们真诚地认为自己就拥有这样一种天赋——这可以追溯到其职业的神圣起源——虽然他们并没有按照字面的

惯常用法声称自己就是命运预言人。[15]

在1789年3月席勒那篇昂扬激越的长诗《艺术家》[*Die Künstler*][16]发表之前，他和他的朋友曾做过一些讨论，特别有助于揭示这一观念的发展过程。席勒原本要写一篇哲学化的赞美诗，用以表现人性的高贵和人类在现代社会所达到的道德高度——

> 哦！
> 美啊！人，你带着棕榈枝，
> 站在世纪的尽头，
> 高尚、雄壮，充满了男子气概……

他宣称，是文化从整体上促成了这种进步，而艺术只不过起了一种特殊作用。然而，当他把这首诗的早期草稿拿给威兰 [Wieland] 看时，这位刚刚结识的良师益友却认为他对二者的判断有失公允。席勒认为艺术只不过是更高层次文化的仆役，这个看法让威兰痛苦万分，认为这简直就是颠倒了春天和秋天的次序。在他那里，艺术可没有如此卑下，“他把科学、学术这一类东西都放在了艺术之下，并认为前者是后者的仆役”[17]。席勒觉得这些反对意见非常有道理，受此启发，他对诗歌做了部分改动，清楚地表明是艺术为知识和道德铺平了道路——正如最近一位研究席勒的作者所言：“艺术可以敏锐、轻松地揭示真理，而思辨的、科学的智慧却迟迟才能做到这一点，而且还费尽周折。”[18]

艺术具有直觉上的优越性，这样一些基本看法已被视为德国美学思想体系的一个组成部分，并在整个欧洲迅速传播开来。大约一代人以后，它们又被赋予了新的深意，并对历史学家的思想产生了极大影响：因为当时有一些确切的、经验性的证据——不过和席勒头脑中的东西相去甚远——又强化了这种看法。

395

就在席勒开始创作《艺术家》之前五年，达维特 [Jacques-Louis David]



图219 雅克-路易·达维特，《贺拉斯三兄弟的宣誓》（巴黎，卢浮宫）

在罗马的工作室展出了一件刚刚完成的大幅绘画作品。画面描绘了发生在罗马城的一个传奇故事：军事领袖贺拉斯［Horatius］的三个儿子正在立誓，他们要代表自己的国家向敌对邻国阿尔巴［Alba］的库拉迪［Curiatii］三兄弟宣战，而这两个家族恰恰又是一对关系密切的姻亲（图219）。这件作品在公众中引起了轰动，因为它唤醒了一个“神圣的年代，当时，奢华之风还未刮进拉齐奥这片欢乐的土地，而罗马精神的高贵品质仍然在闪闪发光”[19]。可是有一些古物学家——其中包括塞鲁·德·阿然古——却忧心忡忡：真的发生过这件事吗？[20] 如果它是真的，那我们对它的了解是不是还很模糊，还不足以构成一幅大画的恰当的主题？为什么三兄弟中有两人举的是**左**胳膊？为什

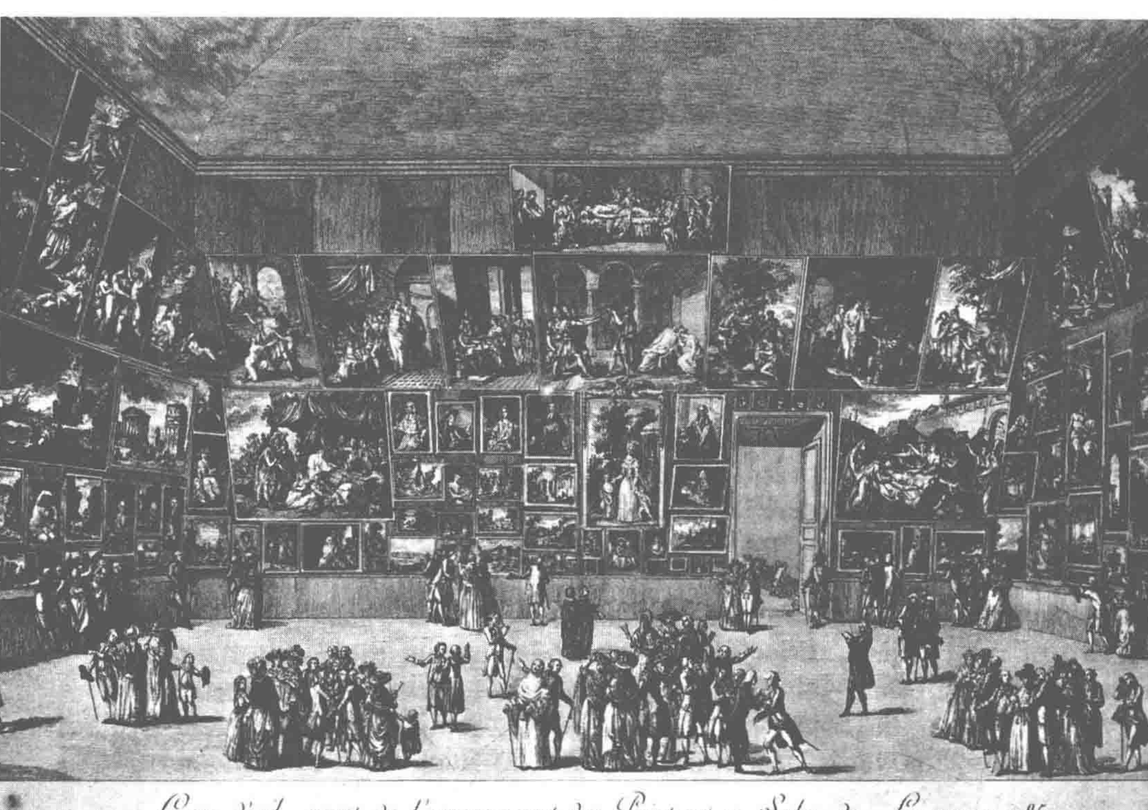


图220 马丁尼，《1785年沙龙展》，铜版画

么他们的剑看上去差异那么大？画中为什么没有祭坛？尽管有上述种种反对意见，这幅画最终还是大获全胜。[21]

几个月之后，这幅画开始在巴黎的沙龙展出。当时是1785年9月，此前人们一直对它众说纷纭，议论百出，现在它终于来了。就像其他受国王委托而创作的绘画一样，这幅画也被高高挂起来进行展览。[22] 不过达维特还是恳求有权势的后台人物帮忙，好让这幅画得到充分的展示。最后它被摆在了墙面的中心位置（图220）。位于它正上方的是让·巴尔丹［Jean Bardin］的《为临终的基督膏身》［*The Extreme Unction*］，远比下方两侧的其他参展作品醒

396

目，采用的是普桑风格的横构图——有一位感到厌烦的观众学着批评家们那乏味而又故作谦逊的口气评论说："长、真长、太长了。"[23] 位于它下方的是受瑞典国王委托创作的《女王与太子殿下及夫人，以及国王的女儿在小特里阿农英国式花园漫步》[*The Queen with Monseigneur the Dauphin and Madame, the King's Daughter, taking a walk in the English Garden of the Petit Trianon*]，这幅画很乏味，就连那些愿意向皇室输忠献诚的批评家也觉得无话可说。[24] 而《贺拉斯三兄弟的宣誓》[*Oath of the Horatti*] 却生气勃勃，其"共和国的骄傲"[fierté républicaine] 之精神[25]，让周围的作品相形见绌，自己成了整个沙龙的主宰：达维特的杰作"手法高妙"[sublime execution]，展示了在其他一些表现爱与责任之冲突的、旨趣深远的画题中常见的"古老箴言和高雅品味"。和这幅画相比，其他所有作品——包括由著名艺术家创作的同等尺寸的表现了从古代选取的主题绝对高贵的作品——都显得单调乏味了（尽管很庄严）。[26]

397

当然，还有很多对这幅画的批评意见，其中大多数都和人们在罗马所做的评论迥然有别。在巴黎，也有人批评说三兄弟在宣誓时有两人伸出的是左手而非右手；此外还有其他一些类似的零零星星的责难，但除了这些，并没什么人对其题材感兴趣了。在巴黎，人们关注的主要还是风格。其中有两点引起了激烈争论：一、构图和色彩超乎常理的统一性；二、达维特在画面上把主要人物（或人物组合）分成了孤立的三块，中间有着突兀的隔断。这个做法好像忽视了所有那些要求观者的双眼在画面各处平缓过渡的构图法则。[27]

达维特违背了学院派传统，但观众的热情（部分是由这个原因所致）很快淹没了反对意见。批评家们欢迎这个"绝对新颖的构图"，因为它和"最早一代罗马人所具有的狂热而又冷酷的道德体系"配合得天衣无缝，而且它的"简洁和布局上的活力也吻合了那些朴素而又充满英雄气的年代"，尽管它有各种缺点，但它"毫无疑问是沙龙里最精美的作品"，也是"我所见过的最精美的现代绘画，这件最具有权威性 [*le plus décidé*] 的作品让我震惊，它和那些大师的陈规陋习及因循古板的风格判若霄壤"。[28]

甚至在沙龙还未结束前，某些机敏而又善于观察的艺术爱好者就已经开

始了推测，至少他们可以有把握地说：达维特（和他的标志性风格）还会获得更大成功，绝不会就此止步。多年来，达维特一直口碑甚佳，现在，他已经变成了声望最高的艺术家。但学院的某些成员和他的关系越来越僵，甚至令人难堪——他觉得这些人从一开始就在阻碍他的发展，在他取得成就时，他们依然如此。不过，他还是收到了各种各样的订件，既有帝室皇族，也有私人主顾。他那些古代历史题材作品（《苏格拉底之死》、《扈从把布鲁图斯儿子的尸体运回他面前》[*The Lictors bringing back to Brutus the Bodies of his Sons*]），那些投机性的色情神话故事作品（《帕里斯和海伦之恋》[*The Loves of Paris and Helen*]），还有那些肖像画都获得了成功。这些作品后来成了他的"金字招牌"。[29]

1789和1790年，独裁政权开始解体，政府似乎在重重阻力中一波三折地朝着君主立宪方向迈进。达维特也像一些倾向自由主义思想的贵族和富裕的、受过良好教育的中产阶级分子一样（他也加入了这个圈子），对此进程深感满意。朝此方向前进的几个关键步骤坚决而又具威胁色彩，和平而又富有煽动性，他本人甚至亲眼目睹了其中的一幕：1789年6月20日议会第三等级代表所举行的庄严宣誓仪式。其地点是凡尔赛的一个网球场（他们刚刚被从经常集会的广场赶到这个地方），他们在这里继续进行讨论，最后草拟了一项决议，无论如何都要"保证君主制的真正原则"。达维特显然想把这个场面画下来，并视此为个人行为，尽管不久前他还在急切地争取官方（有偿）授权，让他来负责为后人记录这个事件。[30]

398

1790年10月28日，参议员埃德蒙-路易-亚历克西斯·杜布瓦-克朗塞[Edmond-Louis-Alexis Dubois-Crancé]在雅各宾俱乐部做了一次演讲。他说："网球俱乐部应该作为所有热爱自由之士的纪念地而好好保存下来，那些用最生动有力的画笔，最精巧的铜版画针笔记录下来的东西都应该传给后人，让他们记住在经历了十个世纪的压制之后，法国为他们做了些什么。"实际上，这篇笨拙而又浮夸的演讲稿的起草者正是达维特。画笔指的是他自己的作品。为了强调他的观点，达维特发表了平生第一份宣言——"我们宣布，我

们选择了《布鲁图斯》和《贺拉斯三兄弟的宣誓》的作者用画面来展示我们的思想。这位热爱祖国的法国人，以及天才预言了革命的到来［*dont le génie a devancé la Revolution*］。”[31] 现在回想一下，这件事可真是意义非凡。

他在自己草拟的这段文字中到底想表达什么呢？难道他指的是在画《布鲁图斯》和《贺拉斯三兄弟的宣誓》时正在有意传达一些“前革命”［pre-Revolutionary］政治信息吗？不难理解，虽然有很多机会，为什么他还是选择了在1790年才暗示就是这么回事——尽管他并不愿意就此暗示进行深究。[32] 不过，同样也不难理解，也许恰恰是由他的（部分）朋友和熟人刚刚在凡尔赛网球场举行的宣誓仪式直接提醒了他：几年前，他曾经充满想象力地再现了贺拉斯在古罗马城的宣誓，而网球场的宣誓就是此事自然而然的续篇。人们从《贺拉斯三兄弟的宣誓》中找到了越来越多的细节，越来越相信它象征了当前发生的事件。[33] 达维特（和少数其他画家）在描绘表现古代美德的公共形象时——当时好像还没有表现现代美德的公共形象——采用了一种严肃、冷峻的风格。在记录当下发生的事件时，这种风格显然大受欢迎。现在，这些事件参与者和旁观者开始变得和希腊人、罗马人一样体面了。

由于这些原因，达维特的艺术天才“总是能预言革命”[34] 这样一个说法开始被人反复提及，不过，他们及达维特本人好像并不认为艺术家真的具有这种魔力。有时候，人们更愿意相信达维特是在直接召唤未来，而非仅仅和它有点关联。像《贺拉斯三兄弟的宣誓》《布鲁图斯》这样的作品之所以受到赞赏，是因为它们“激励了向往自由的灵魂”[35]，从而实实在在地引发了未来事件。对于所有相信达维特具有预言魔力的人来讲，他们还得面对一个耐人寻味的问题，不管在1784至1785年达维特创作《贺拉斯三兄弟的宣誓》时到底发生了什么，在1790至1791年，他显然已经丧失了这种预言能力：在《网球场的宣誓》［*Oath of the Tennis Court*］（图221）中，他不应该把这些人画得如此卓越不凡，因为不久之后，他们就被宣布为国贼！这迫使达维特最终放弃了这件作品，尽管在1798年时他还想扮演一个事后诸葛亮的角色，从构图

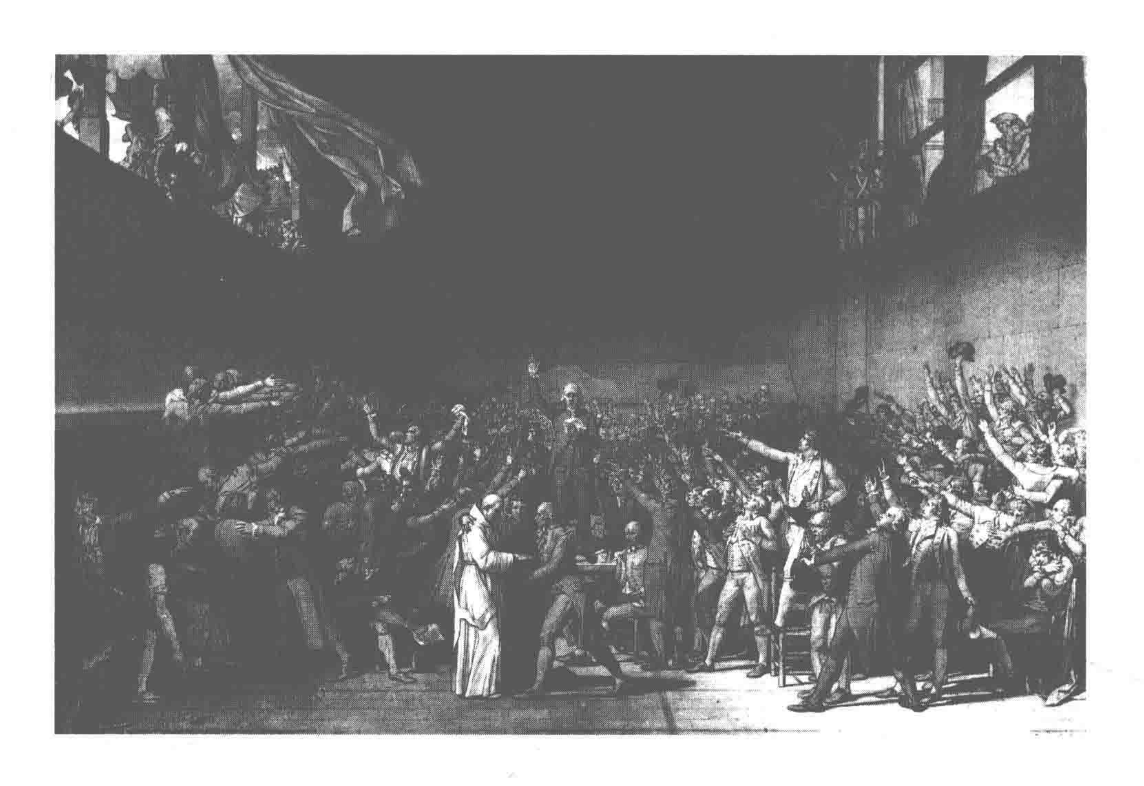


图221 雅克-路易·达维特，《网球场的宣誓》素描画稿，铅笔、钢笔和墨水淡彩，施以白色高光（巴黎，卢浮宫，素描陈列部，保存于国立凡尔赛宫博物馆）

中剔除了那些“对后人无关紧要的”[fort insignifiants pour la postérité] 的议员，并换上了“所有从那以后又重新抛头露面的人，那些因为复出而让子孙后代更加受益的人”[36]。

这些理论总是陷阱重重，面目不清，但人们还是慢慢接受了。达维特以前的一个朋友，有自由主义思想的意大利人菲利波·马泽伊 [Filippo Mazzei] 在1810年撰写回忆录时提到了21年前在巴黎举办的一次晚宴，当时是皇室被迫从凡尔赛迁往巴黎的第二天。达维特也在场，他对皇后大肆抨击，希望她要么被绞死，要么被剁成碎块。此事发生后，伯爵夫人奥尔巴尼 [Countess of Albany] 问道：“达维特是不是有点疯了，我回答说，‘肯定是这样，画家和诗人都有点疯疯癫癫，而且还能未卜先知’。”[37] 这句话非常具有代表性，而“疯狂”一说从此逐渐变成陈词滥调，一发不可收拾。马泽伊的话可能是影射

400

几年前那场把《贺拉斯三兄弟的宣誓》和革命发展牵扯在一起的讨论。不管怎么讲，恰恰是达维特在1785至1789年间所绘制的那批作品，而非别的什么作品，开始让一种观点在史学思想中生根萌芽，此观点是：艺术风格的重大转变能够——也必定？——从整体上，甚至是从根本上显示出即将到来的社会变革。[38]

三

于是，到了18世纪末，一些重要的刊物开始问世，为日后所有那些认为艺术家是预言者的看法埋下了隐线。一方面，人们认为艺术家通过选择风格和题材，有意识地（或有可能是隐秘地）运用个人直觉去描绘他所恐惧或渴望的未来场景——只要后人能够证明这些事情确实发生过，那么艺术家是否真的认为这些事情不可避免也就无关紧要了。另一方面，在个人力量无从措手、不断向前奔涌的历史洪流中，艺术家不过是一个组成部分，但同时又绝对不可或缺。可以看出，艺术家那被虚构出来的预言能力是由各种不同的因素所致，它们并非相互一致，而是明显相互交叉，甚至盘根错节、不可分割。

在19世纪的前二三十年，一些性情各异且经常彼此冲突的法国左翼思想家开始为上述两种说法中的后一种建立一个宽广的理论基础。很难说有哪位作者对视觉艺术怀有兴趣，但所有人都关心艺术家所扮演的社会角色——这些艺术家包括诗人、画家和音乐家，比传统意义还要宽泛。有人认为，这一角色应该从属于产业工人和知识分子，艺术家应该用生动、通俗的形式帮助他们宣传自己的想法；有些人坚持认为，在引导社会迈向幸福的未来时，艺术家应该扮演领导者的角色。这些讨论都来源于圣西门圈子，不过，圣西门自己的观点也不一致，虽然有时候他好像在支持第二种意见，但他一直认为，艺术家所要扮演的角色必须从属于人们要求他去传递的信息的具体特性。[39]

401

接下来的一代更是摇摆不定。在谈及艺术所扮演的角色时，皮埃尔·勒

鲁［Pierre Leroux］就认为，艺术本身足以把艺术家提升到更高境界，这远远超过了圣西门的设想，其语气神秘而又充满情感，完全是一副宗教腔调。不过——正如每个时代的争论中经常出现的那样——在指责自己时代的艺术家时（因为他们忽视了当代问题），勒鲁又把古人抬到了一个至高无上的位置。他说："诗人啊，人来自何方，去向何处？你们并不明了。但所有伟大的中世纪艺术家深信自己知道这一切。在预言的面纱下，他们真的洞若观火。大教堂的建设者，还有但丁、拉斐尔、米开朗琪罗都对此心领神会。"[40]

半个世纪前，席勒在他的《艺术家》中宣告：创造性的艺术家蕴含着特殊力量，并以此推动了人类精神的进步，在这方面，他们所起的作用远比科学家和学者更直接。《艺术家》这首诗至少在1828年就被译成了法语，并在《竞技场》［*Le Gymnase*］——一份只维持了四个月的圣西门主义刊物上发表，尽管圣西门主义者头脑中的社会进步和席勒把人类视为一个整体的愿望大相径庭。一位远比其他信徒独立的圣西门主义者菲利普·比谢［Philippe Buchez］则同时借鉴了这两个传统，并于1826年宣布，艺术和文学的本质在于它们能"设想未来，通过灵感揭示科学教给我们的东西，并向人民大众指明通往幸福和不朽的康庄大道"[41]。

此类大而化之的理论席卷而来，大多数人玄而又玄，不愿意谈论具体的艺术家。不过，圣西门主义者对达维特的作品倒是情有独钟，对他的反应也是种种不一，自然，这又让他们赋予艺术的预言作用生出了更多含义。

1826年有一次展览，其中附带了达维特工作室遗作拍卖。有位作者在圣西门主义刊物《生产者》［*Le Producteur*］上就此进行评论，对《网球场的宣誓》的绘画废稿片段（图222）发表了一番见解。文章似乎想暗示：在某些情况下，不管有意还是无意，艺术家会发现自己成了未来的代言人。画面上有一组三人像（"这是一个天才的，更是一个深刻的构思"），他们紧紧站在一起，处于让-西尔万·巴伊［Jean-Sylvain Bailly］下方，后者正在宣读誓词："他们是格列高利神父［Abbé Grégoire］、热尔勒先生［Don Gerle］和拉博教长［Protestant minister Rabaut］，他们团结一致，尽弃前嫌，为共同的未来指

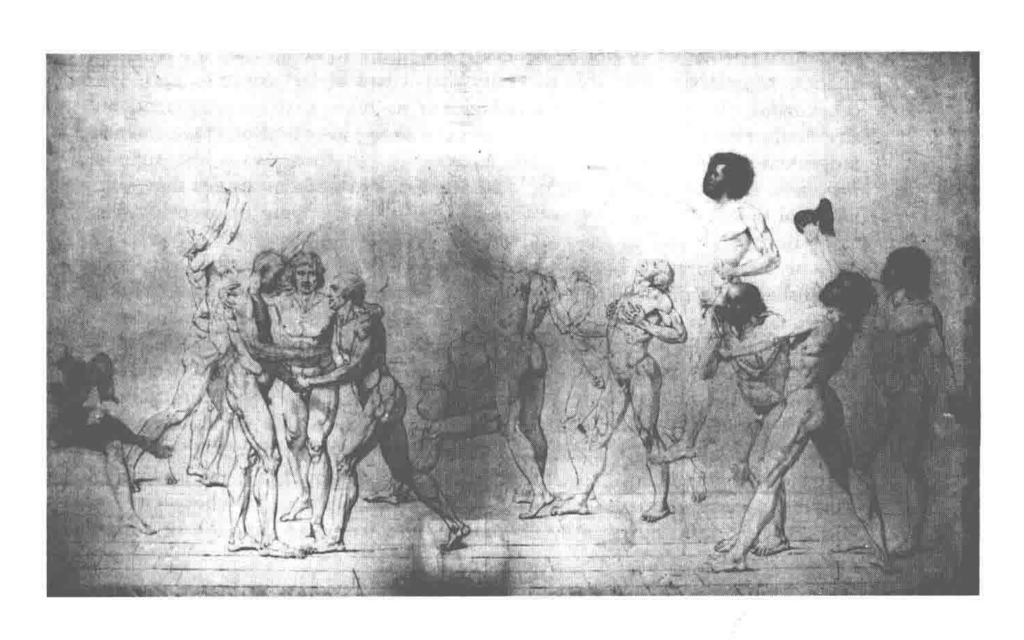


图222　雅克-路易·达维特，《网球场的宣誓》未完成稿，有剪裁，调色油及黑、白色粉笔，布面棕色淡彩（巴黎，卢浮宫，素描陈列部，保存于国立凡尔赛宫博物馆）

出了希望，人类将从中受益。在这组群像中，我不知道画家看到的一切是否和我们一致，但毋庸置疑，他为我们描绘了神权没落的生动场面。凡夫俗子和受教规约束的神职人员，正统和异端，全都被相同的未来命运一股脑儿吞没了。”[42] 和草稿中的其他人像一样，这三个形象也是一丝不挂，可是作者却理直气壮地对他们做了解释。我们忍不住会问，他在此构图中看到的东西能证明这一切吗？

402

另一方面，还是这位作者，在谈论《马拉之死》时，不知不觉中又对达维特进行了批评，因为画家没有意识到："我们19世纪的人很想在画面上看见夏洛特·科黛［Charlotte Corday］平静地站在受害者身边。对我们来说，她应该是位女英雄……看这幅画的时候，每个人都会问，夏洛特·科黛在哪儿？”他总结说，达维特并没有像后来认识到的那样，为女性分配一个相称的角色，原因是他“过分拘泥于自己所生活的那个时代的精神，未能把马拉和科黛的形象画在一起，而不是因为二人变起仓促，水火不容”[43]。

有时候，我们会受到一些暗示，说艺术家是一架灵敏的仪器，能记录下常人无法触及的经验。在谈及达维特的政治作为时，作者又提醒我们:“他自己对此一无所长，为了进行这类创作，他不得不驰骋自己的想象，寻找一切必要的手段，让它变得丰满起来。伟大的艺术家灵活善变，任何风吹草动都会让他产生创作冲动，这让任何人都望尘莫及。”这些暗示倒没有否定的意思，不过，作者从达维特的一幅早期素描习作中得出的推论却让它们的力量打了折扣:“我们从中发现了真凭实据，在我们的文明中，艺术家的创造发明确实很少，绘画和文学都是如此。艺术家的创造天赋首先是能用新手法改造先辈的所思所想。如果艺术家能为自己时代所流行的、对其艺术起塑造作用的理论与实践添砖加瓦，增加一两条新鲜想法，那他也就心满意足了。”至于艺术家对社会的影响，我们在草稿中看到的不过是对古代星星点点的回忆，不过是那些逐渐淹没在剧院、博物馆和私人宅邸中的服装和家具。[44]

在推动人类进步这个问题上，圣西门主义者认为达维特所起的作用相对有限，部分原因就在于，其作品的构思和创作均处于一个批评时代［Critical Period］，而非威权时代［Organic Period］——先简要说一下这两个术语——它们出现在一篇演讲中，又在《组织者：圣西门主义者思想杂志》［*L'Organisateur, Journal de la doctrine saint-simonienne*］上重新发表，题目是《先生们！如果说菲迪亚斯、拉斐尔是过去时代的主人，今天的代言人就是达维特画派》［Messieurs! si l'on dit le siècle de Phidias, le siècle de Raphaël, on se borne à dire l'école de David］。[45] 不过，就在四年之后的1834年，巴尔扎克似乎直接对这些成见提出了挑战。巴尔扎克对圣西门主义者冷嘲热讽，却景仰勒鲁，他曾写道:“谁能发挥思想的威力，谁就是统治者。国王统治一时，艺术家统治几个世纪。他变易物性，从根本上改变了我们进行道德判断的方式，世人推崇他，他塑造了这个世界。谷腾堡、哥伦布、施瓦茨［Schwartz］、笛卡尔、拉斐尔、伏尔泰、达维特就是这样一些人。”[46] 说这番话的时候，圣西门主义者的争论正在四处流传，巴尔扎克肯定思考过他们的观点。

把拉斐尔和达维特的名字放在一起，这并不是什么新鲜事儿，而是早有先例。在别的地方，我们也会看到这两个名字同时出现，因为有时候人们觉得他们的信仰坚定有力，和七月独裁政府［July Monarchy］的艺术家形成了鲜明对比。[47] 但在更多情况下，是因为他们都处在一个充满对立的时代，这样，人们会理所当然地把他们视为人类进步的见证人，扮演了这样那样的角色。

403

对19世纪早期、中期许多艺术爱好者而言，拉斐尔的发展变化是一个严肃的问题。人们认为17世纪波隆那的艺术冷漠、卖弄而又无情，然而，正是拉斐尔的晚期作品为此播下了种子。所以拉斐尔的崇拜者热衷于强调其传统的而非创造性的一面。圣西门主义者好像很清楚这一点，但他们真正关心的是另一个问题：威权时代和批评时代交错更迭，这是人类进步的主要迹象，那他的艺术应该归到什么时代呢？威权时代的标志首先是欣欣向荣的异教文化，接着基督徒大行其道。在这样的时代，“所有人都被召集在一面旗帜之下，也就是说，他们遵从同一种情感，信奉同一种思想，步调整齐，目标一致”。批评时代的标志是统一的意志四分五裂，希腊哲学家和新教改革领袖就是领路先驱。在威权时代，各种艺术都齐心协力，相互协调，服从于庙宇或教堂的总体要求。不过，古代和中世纪的剧场（某种程度上还包括文学）开始的时候也是遵从这一模式（例如神秘剧演出），但最终还是对威权起到了破坏作用，因为它们也间接表现了一些具有潜在颠覆性的思想。这表明艺术其实扮演了一个模糊不清的角色。

还有另外一个难题，大多数艺术杰作恰恰出现在威权时代土崩瓦解之际。在《组织者》中，那位演讲者接着说：“菲迪亚斯和苏格拉底是同时代人，米开朗琪罗、拉斐尔和路德也是。”这句话的历史编年关系并不严密，但给人造成了一种错误印象：如此千差万别的天才之所以同时涌现，是因为只有经过长久的酝酿，艺术才能臻于完美，而且，由于威权时代都很短命（古埃及除外），所以在威权时代构思的艺术杰作（正如拉斐尔的一幅画），只能在批评时代现身。不过，还应该有更多原因。虽然同为威权时代，异教徒时

期只有唯物主义，而基督徒时期只有唯心论。因此，踵接威权时代而来的批评时代也分别染上了“理想主义”和“机械唯物论”[physicism] 的印痕。不过，在未来的威权时代，唯物论者和唯心论者都将在绝对的、永恒的和谐中融为一体。因此，那些在威权时代酝酿，在批评时代成熟的艺术杰作就能够捷足先登，对终将发生的事情做出预言。《朱庇特大神》[Olympian Jupiter]（雕像）不仅象征了身体上无所不能，同时也展现了极高的精神力量：它不再仅仅是异教的，其本身也载荷了某些唯灵论者的反应；以此而论，你不能说它重新激起了人们的虔诚之心，因为这意味着让他们重返往昔，你应该说它已经备足了或**激发**了新的虔诚之心。我们可以用类似的语言来谈论《耶稣显容》[*Transfiguration*]（图223）这幅名画：“其形式异常漂亮，虽然表现了基督教思想，但我们还是能寻出些蛛丝马迹，从中看出唯物主义的主张。只有伟大的艺术家，才能不断把先知先觉的目光投向未来，并最先声明有必要取消某条不够完善的清规戒律——其方式就是在作品中加上与这些戒律相对立的东西。于是，通过他们的佳构，我们同时发现了物质之美和精神之美的深切与和谐。”[48]

404

把神学转换为历史，这似乎意味着：由于拉斐尔天资英发，又出生在那样一个时代（这与他的机巧无关），他才能够预见人类宿命中未来的一步，能在他（和赞助人）所设计的画面上增添物质主义的内容，并在形式和内容上获得精神性。

这些观点通常用较少含有形而上学意味的术语进行表达，它们很快就流传四方，以至于很难进一步稽考出处。年轻时代的托雷·比尔格 [Thoré Bürger] 是圣西门主义者的狂热信徒，他在1865年就写道：“我们不要用过去的观点，而是要用未来的观点来评判艺术。艺术总是先于理念，这是它的特性，因为艺术是发自内心的情感，要先于思想。”[49] 他对17世纪绘画的很多讨论都是建立在这个前提之上。罗斯金走得更远，他说，这种清教徒式的美德，可以在他那个时代的英国得到验证——“这种耽于玄思冥想，思虑精纯，离群索居，空诸依傍，坚忍自持，汲汲于探寻宗教真理的习惯”——只

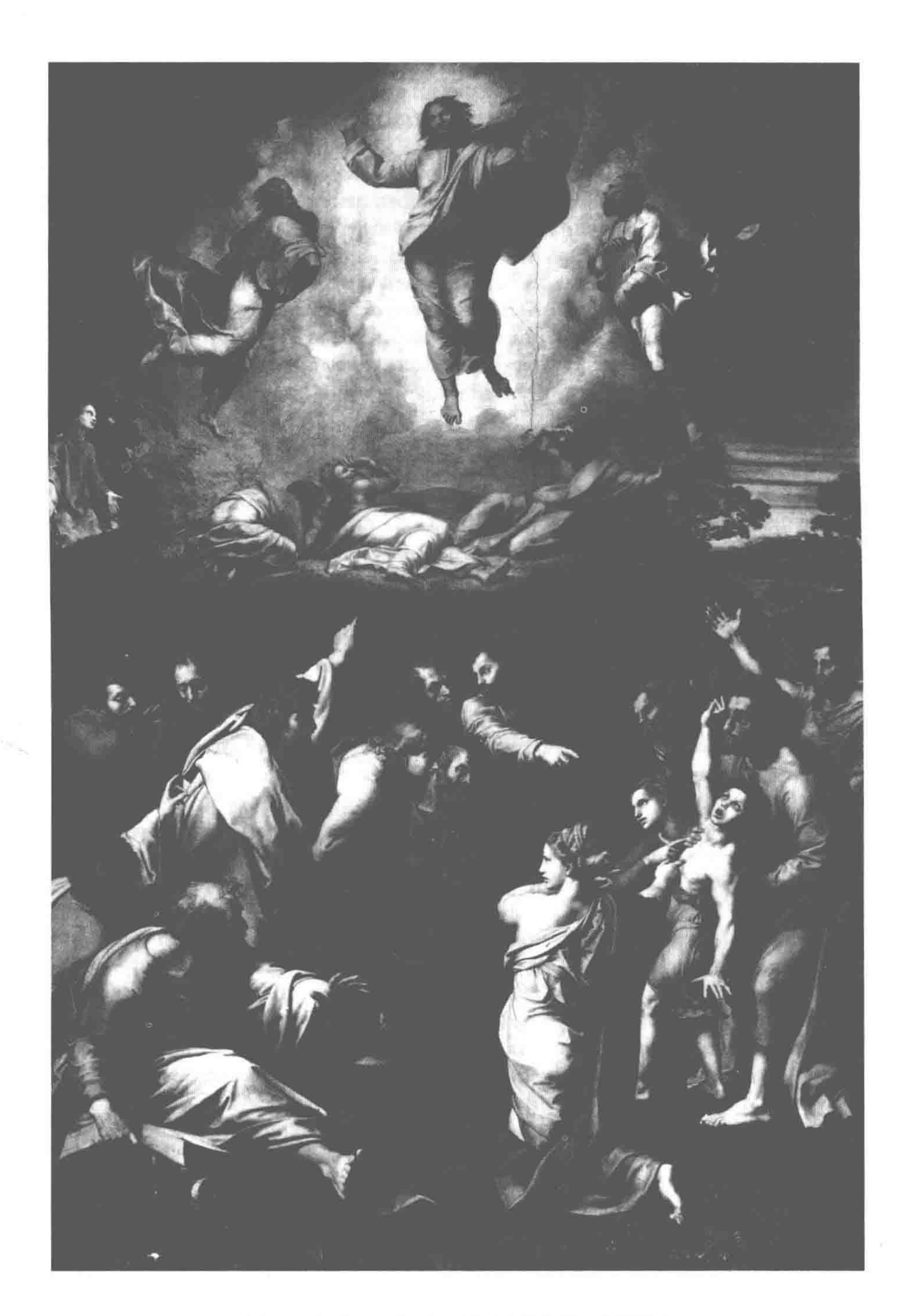


图223　拉斐尔，《耶稣显容》（梵蒂冈，绘画馆）

有在独一无二的哥特风格中才能得到预示，如“纹理清晰的叶片，犬牙交错的建筑浮雕细工，幽暗的壁龛，高高支起的扶壁，危耸入云的精巧尖顶和山顶塔楼”[50]。他断言：“在过去的50年中，经过辛苦的努力，整个地质学界［Geological Society］终于对山体形状有了真知灼见，可是，当透纳还是个孩子时，他就看到了这些，并以驼毛笔进行了涂抹、表现。”[51] 谈这些假想时，罗斯金一直视此为理所当然之事，丝毫没有想去找什么理论进行支撑。

不过，在1865年，一位盎格鲁-爱尔兰［Anglo-Irish］的历史学家莱基就吸收了这些含糊不清的观念，目的是充实自己的一部著作：《欧洲理性主义精神的兴起及其影响史》。[52] 这部书让他声名鹊起，后来被译成多种文字——俄文、日文、德文和荷兰文，当时他才27岁。莱基时常赴法国、意大利、西班牙旅行，这让他迷上了艺术，并拥有了渊博的相关知识。到1861年时，他已经可以向人炫耀了，称自己对普拉多的藏品非常熟悉，在那儿，他有一次“令人艳羡的机会，可以玩赏西班牙小画家的作品。在意大利和德国，这些可是难得一见”，除此之外，他对“世界上所有其他绘画流派”也了如指掌。[53] 他建立了自己的收藏，并雇了一位西班牙画家复制他最钟爱的委拉斯克斯的作品。[54] 他在1862年写道：“我开始觉得似乎对佛罗伦萨每一幅画都很了解，关于它们的东西也读得太多了，我厌倦了这些题材，现在又怀着极大兴趣重新返回了历史。”[55] 尽管有如此丰富的第一手知识，并且后来还感叹说，“最容易出彩的是我关于艺术所写的东西”[56]，但当他在自己那本《历史》中讨论艺术时，使用更多的还是文献材料，而非自己的印象。在这些材料中，他最欣赏的是阿道夫-拿破仑·迪德龙［Adolphe-Napoléon Didron］对基督教图像学所做的先驱性研究[57]，而迪德龙最早的作品就刊登在圣西门主义者菲利普·比谢所编辑的一份刊物上。[58]

406

莱基想弄清楚，为什么对魔法和奇迹的信仰会在天主教徒与清教徒的思想中深深扎根，而在他那个时代的欧洲又几乎销声匿迹。科学观点、新发现、推理，还有智性——所有这些都与此无关：“几个世纪以来，那些最能干

的人都不愿意排斥迷信，不仅如此，他们还用极大的热情来推进它，用强烈的信仰来捍卫它。”要明白个中就里，就得看看是什么“对欧洲流行的思想习惯进行了一种缓慢、无声无息却非常深刻的修正”，揣摩这一“观念征候”[climate of opinion]变化，最好的方法就是研究视觉艺术，因为“你越考索这个问题，你找到的证据就越多。在印刷术发明之前，绘画是流行观念最忠实的镜子，任何一次智性变动，它都未曾疏漏”[59]。

我们看到，古物学家、鉴赏家、艺术史家早已频繁地做过此类断言，至于历史学家，莱基好像还是第一位，对于艺术，他并没有专业兴趣，也不以为意。就算认真对待，那也谈不上连贯和深刻，当他用艺术去解释历史时，本身就很含糊，也令人摸不到头脑——比如，莱基试图说明“在印刷术发明之前……要想明了基督教会的真正发展史，更多还要仰仗艺术家而非神学家的作品”[60]，但他从未对这一说法的指导原则进行充分解释。他似乎在暗示，艺术的发展过程就是在两组对立的极点之间摆动：象征性和拟人化，丑陋和美好。最高贵的宗教情感只能在这两极的第一极中得到显现。地下墓穴艺术是纯粹的象征艺术，它“只有崇高”，是“基督教发展史上极其重要的信物”——尽管早期基督徒在其艺术中融入了大量从异教直接继承下来的图像。事实上，也正是因为采用了俄耳甫斯和赤裸的魔仆这类故事（还有从圣经中选取的此类象征性场面，如从大鱼口中救出约拿），所以他们才得以排除“所有悲伤、痛苦和复仇的图像，而当时比其他任何时代都适于表现这些内容”。另一方面，13世纪之后，在天主教艺术中，你会发现各种形式的拟人手法[anthropomorphism]比比皆是，而其中“几乎没有令清教徒非常反感的东西——如现在已经很常见的《圣三位一体》[the First Person of the Trinity]肖像”，而且，正如莱基的先驱迪德龙（怀着景仰和敬畏，而非痛苦和厌倦之情）所指出的那样，在拉斐尔和约翰·马丁[John Martin]之间的许多绘画，这类图像也是屡见不鲜。“只有通过人才能认识神，在这样一种思想条件下，神性毫无疑问是复数。”因此，所有那些圣母和圣徒只能导致泛神论和偶像崇拜。莱基坚持认为，当历史正常发展时，各民族会在逐渐摆脱偶像崇拜

407

的同时抛弃他们的图像。但有两种情况例外——一是古希腊，一是文艺复兴。只有在这两个文明中，图像才得以保留，但性质发生了改变，所以，我们可以利用它们来探索人类进步过程中几个前后相继的阶段，“因为审美情绪和虔诚的体验完全背道而驰，二者不可能同时支配人们的思想，也很少关注同一题材”[61]。

莱基认为，中世纪艺术总体上是丑陋的——为了说明这一点，他还（本书前面章节曾做过讨论）详尽回溯了由菲利波·博纳罗蒂所开创的传统。[62] 正因为如此，这种艺术对那个时代的虔诚精神做了真实的反映。不过，审美还是一步步地取代了信仰——在此，莱基多少反映了圣西门主义者的看法。拉斐尔的后期作品就体现了这一点，他促成了艺术的世俗化，当然，最重要的还是米开朗琪罗，莱基在一段（后来又做了修订的）文字中写道，他已经把米开朗琪罗《最后的审判》归入了“艺术批判主义的范畴”，因为“几乎没有其他伟大的艺术家能如此彻底地从艺术中排除宗教情感”[63]。

建筑也是如此，“科隆大教堂，最后一件中世纪杰作，迄今尚未竣工”，而圣彼得大教堂的设计则“受控于米开朗琪罗，这位绘画世俗化运动的主要代表人物”。事实上：

> 在人类用双手堆砌的所有大型建筑中，没有比圣彼得大教堂的设计更能激起历史学家探索人类思想的兴趣了，当然，也没有什么能像它那样，讲述人类的挫折、劳辱和幻灭的希望……它了断了从早期文明中发展起来的拟人惯例，几个世纪以来，这种冲动一直引导着人们通过闳丽、混沌、令人惊悚的感官图像来表达宗教情感。圣彼得大教堂通过审美元素来消化宗教信息，这是一个明确的信号，意味着建筑的宗教功能已然终结。大教堂时代结束了，印刷出版的时代开始了。[64]

当然，早在米开朗琪罗出生之前，这个时代就已经开始。但莱基急于说明一点：就根本性的历史变化而言，图像比文字更令人心悦诚服、一目了然。

这是因为我们从历史中感知到的那些变化——如巫术信仰的衰落——其本身就是迟来之物，是更为深层的“观念征候”[climate of opinion] 发生转变之后的结果，这些征候在艺术（文学，有时候还有绘画）中都有最迅捷的反映： 408

> 想象力的发展要先于理智，从来都是如此。早在对抽象思维、自由批评，以及崇高哲学的精神一知半解之前，人们就已对此种精神所孕育的古希腊文学的朴素之美如痴如醉了；早在学会欣赏那高雅的信条和行云流水般的哲学之前，就已经学会玩味某种纯粹的风格或一幅优雅的绘画了。在整个欧洲，知识复兴首先带来了美的普遍繁荣。直到很久之后，人们才对那些已有的信仰形式心生不满。[65]

莱基对这些文句颇为得意，但我们却很难把握其确切含义。不过，他似乎并未提及圣西门主义者对艺术家之引导作用所做的神秘解释——这倒很吻合理性主义上升时期历史学家的做法——他说：“艺术家并没有预言未来，只是看上去如此而已，他们能通过建筑、绘画或诗歌等媒介更直接地交流思想，而伦理学家、哲学家或科学家只能用复杂的语言来进行表达。”同样，在宗教改革运动中，那些最终导致“自由批评、崇高哲学和高雅信条”的情感洪流，最早也是通过“朴素的希腊文学之美”，以及某种“纯粹的风格或优雅的绘画”展示了自身形象。

四

莱基说，宗教改革运动的“最终结果”，是“把人类思想从迷信的恐怖中解放出来”，在这一点上，其贡献超过了历史上任何一次运动，但他也不得不承认，“有段时间，它也让本来想去加以纠正的邪恶之物更变本加厉了”[66]。自然，正是这种恶化让那些被艺术家的所谓先见之明所触动的历史学家极感兴趣。第一次世界大战结束后，这类研究尤为盛行，这也很自然，因

为就像宗教改革运动和法国大革命时期一样，大战爆发的预兆已经通过艺术中神秘的新运动显露了形迹。

在20世纪20年代早期，循此思路而来的解释大量涌现，尤以德国为甚，其中既有在浪漫主义者中流行的含含糊糊的哲学观点，也有力求历史精确性的各类概念。伟大的批评家和文化史家恩斯特·罗伯特·库尔提乌斯（希腊历史和考古学家恩斯特的孙子）在1922年写过一篇论普鲁斯特的长文，并于三年后发表，在其中一个章节，他非常乐观地分析了一种全新、积极而又健康的相对主义，并认为此相对主义将会克服19世纪错误、怀疑的相对主义。接着，他说：

409

> 如果一部文学作品引起我们对这一性质的沉思，这会令人惊讶吗？艺术家感官灵敏，总能最先捕捉到一种新的观看方式。如果历史可以预言，如果我们能预想未来的大致轮廓，而且多一点公正，少一点自负的话，那么我们说，只有艺术才能有所作为，历史研究、学院哲学均于事无补。弗里德里希·施莱格尔说："小说就是我们时代的苏格拉底式对话，人类智慧已经从学院逃逸到这种更自由的形式之中。"创造性的文学艺术作品是里程碑，让我们能够追寻现代精神的曲折历程。我们应该直接从普鲁斯特的相对主义，以及现代绘画的空间表现中去探索变化的迹象，其重要性不能率尔低估。[67]

当柏林弗里德里希大帝博物馆［Kaiser Friedrich Museum］版画部主任弗里德伦德尔读到这段话时，他又给库尔提乌斯的理论——"艺术作品最早透露了文化转捩的消息"——加了一个注解，说丢勒的《启示录》［*Apocalypse*］就是一个例子，是"宗教改革运动的预兆"[68]。弗里德伦德尔的感受由衷而发，那段文字肯定曾令他心生愉悦，因为就在几年前，他在一篇关于丢勒的专题论文（1921年发表于莱比锡）中就写道：在创作《启示录》的过程中，"艺术家那灵敏入微的心智［*seine empfindliche Seele*］已经感受到了空气中盘

旋起伏的风暴，它即将与宗教改革的精神巨变一起爆发”[69]。

丢勒的15件大幅木版画是《启示录》——此书后来被定为福音书的作者之一圣约翰［St John the Evangelist］所作——的插图。1498年，丢勒以书籍形式出版了这些作品，书中分别含有德语和拉丁译文两种文字。《启示录》的作者滔滔不绝地描述了他所设想的未来幻象，即将到来的正邪之战导致了巴比伦的毁灭，取而代之的是新耶路撒冷，这些混乱、野蛮的场面在丢勒的插图中得到了栩栩如生的表达，比作者的文字更有力。这些版画很快名闻遐迩，其第二版于1511年问世，整个欧洲四处仿效。三个世纪后，系列组画中的部分图像——如《启示录》四骑士——在浪漫主义意识中打下了深深烙印，几乎就在同一时期，艺术史家也对这些图像的风格和意义展开了探索。

德国艺术中频频出现以《启示录》场景为题的插图——却从未如此全面详尽，丢勒天才纵横，对这一题材的处理也达到了新的高度，远远超过所有前辈，话虽如此，他还是借鉴了一些早期版本，以充实自己的思想和图像。19世纪和20世纪初的学者揭开了这个秘密，同时还讨论了在德国尤为流行的其他一些“千年题材作品”［millenarian themes］：在这个问题上，1498年这一年尤为重要。世界被虚伪的精神领袖背叛，充斥着邪恶、腐败，只能用剑与火加以清除——这是一个非常古老并反复出现的感受，属老生常谈，但在已有证据的支持下，我们有理由认为，直到15世纪末还极少有人以如此浓烈的情感来表达这一感受。在德国和意大利，这些情绪司空见惯，不足为奇，但由于圣约翰《启示录》本身可以被解释为一直是在对抗罗马（尽管当时仍然是异教的罗马），所以，当丢勒着手《启示录》的创作时，人们自然也会深深怀疑他本人对罗马和教宗的态度。真相如何，（现在）亦无从究诘。不过，在《启示录》版画出版20年后，当路德向罗马发起挑战时，丢勒正准备站到他这一边，于是，一些学者难免会断言，说他在1498年就“已经属于德国年轻一代，奉行更纯粹的信仰形式，且早已属于改革者阵营中的一员，相比之下，他和人文主义者阵营不过是沾了点边儿”[70]——无独有偶，当达维特投身于1789至1790年的大革命时，历史学家们也曾受到鼓舞，也想从他五

410

年前创作的一些令人惊诧的绘画中找到他“前革命政治观”[pre-Revolutionary politics] 的隐秘证据，这些都如出一辙。

然而，直到1921年才有人严肃地看待这个说法，他们做了全新尝试，希望揭开这些版画中隐藏的深刻精神含义。对那些在文明的毁灭中艰难幸存的年轻一代而言，丢勒的图像也具有了全新意义。世人经历了四五年令人难以置信的荒诞、恐怖岁月，就在十年之前，人们还完全想象不出事情最终会是什么样子。深海发射的鱼雷将船舶撕成碎片；云层中降落的炸弹摧毁了一座座城市；士兵在毒气的黄色烟雾中窒息，或被全副装甲的坦克扫平在地；君主和帝王被放逐，或者与亲族一同引颈受死；革命运动蓄势待发，即将把这个世界搅得天翻地覆。现在，人们目睹了这一切。很多目击此类场景的证人（姑且取用这个词最宽泛的含义）认为，这一切都是1914年之前盛行的对物质主义价值观 [materialist values] 的盲目崇拜所致。在经历了极其必要却非常可怕的净化运动之后，现在这个世界已经做好了准备，即将迎来一个理想主义的新时代。当这些幸存者看到丢勒幻想中的骑士（图224）时，肯定心潮澎湃、意绪难平：在大天使的号角声中，他们跨上口吐烈焰的狮头马从天而降，向着大地疾驰，下方有四位天使——看上去，过分的紧张和暴力已经令他们精疲力竭——他们挥舞长剑，向那些妇人、马和戴着王冠的脑袋（蜷缩在他们脚下的人）一通乱砍；战无不胜的圣米迦勒，双脚踏住龙身，用长矛刺穿了它的咽喉。为了真正的信仰，他那些伙伴也同样在奋力拼杀（图225）；《启示录》四骑士——后世诸多“无差别毁灭者”形象的原型，他们急躁暴烈、冷酷无情，向整个世界发起冲锋。其双眼紧盯远方，无论高低贵贱，一律视若无睹。嶙峋瘦马上的死神，正把这些人一一践踏在脚下（图226）；也有平静的结局：天使把邪恶之龙赶入无底的坑洞，在那儿，它将被锁上一千年。在顶部的小山上，另一位天使向年轻的圣约翰指点着新耶路撒冷的方向，其中有上帝从天堂降下的中世纪堡垒、山墙和尖塔，“就像盛装的新娘在等待着她的新郎”（图227）。正是在这几年，丢勒对圣约翰《启示录》的演绎得到了追加解释，人们断定这些作品具有预言的力量，并且适用于丢勒可能从

411



图224　丢勒，《启示录：天使之战》，木版画（伦敦，大英博物馆）



图225　丢勒，《启示录：圣米迦勒战龙》，木版画（伦敦，大英博物馆）

未想象过的场面，既包括16世纪，也包括20世纪。这些说法，我们会感到吃惊吗？

1921年，维也纳大学艺术史教授马克斯·德沃夏克［Max Dvořák］在辞世前几个月举办了一次关于"丢勒《启示录》"的讲座，1924年，这篇遗稿被收入一卷文集并在慕尼黑出版，文集有一个意味深长的题目：《作为观念史的美术史》［*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*］。[71] 德沃夏克是维克霍夫［Wickhoff］和里格尔［Riegl］的席位继任者，也是科科施卡［Kokoschka］的朋友。数年来，他一直垂青于德国和中欧新兴非自然主义艺术［anti-naturalist art］，认为它们或许可以替代身边那些低俗的物质主义。在这种热情的召唤下，作为一名训练有素的艺术史家，他自然把目光投向了早期非自然主义画



图226 丢勒，《启示录：启示录四骑士》，木版画（伦敦，大英博物馆）

图227 丢勒，《启示录：手持钥匙的天使将龙驱入深坑，另一位天使正在向圣约翰指点新耶路撒冷》，木版画（伦敦，大英博物馆）

派——特别是手法主义。他认为艺术风格能展现出所属时代最深沉、最隐秘的信仰，所以，他毫不犹豫地认定从事这些实践的艺术家扮演了先知的角色。德沃夏克于1920年举办过关于埃尔·格列柯［El Greco］的讲座，讲稿随后与论丢勒那篇一起发表，讲稿的结尾文字也许最充分地体现了他的基本立场：

412

> 在身后的200年中，埃尔·格列柯越来越不受重视，其中缘由不难明了；因为这段时间由自然科学、机械思想所主宰，是迷信因果联系、技术发展和文化机制的年代——是眼睛和大脑控制一切的年代，心灵完全受到漠视。今天，这种物质主义文化快走到头了。我考虑更多的并非

是它外在的消亡，而是其内部的崩溃，我想到更多的是：在最近这一代人中，我们可以从文化生活的各个领域，尤其是哲学和科学思考中观察到这种影响，到目前为止，社会学和心理学这类学科已经取得了优先地位。事实上，即便在旧式自然科学中，那些曾被视为绝对真理的实证主义猜想，其根基已经动摇。我们看到文学和艺术也出现了转折，已经从对自然主义的依赖中解放出来，开始转向精神，类似于中世纪和手法主义时期的艺术。最后，我们会在所有文化领域发现一个统一体，由人类命运的神秘法则支配，明显迈向了一个精神性的、反物质主义的新时代。在精神与物质的永恒斗争中，目前的天平倾向于精神。多亏有这些转变，我们才开始认识到埃尔·格列柯这位伟大艺术家及其预言精神，他的声名将永垂不朽。[72]

413

埃尔·格列柯满足了人们对预言者更为神秘的期待，他几乎毫无意识地体现和表达了其时代精神的方方面面——德沃夏克认为（几乎就在同一时刻，库尔提乌斯也表达了同样一种令人悲哀的错位的乐观主义）——这些精神即将在世界大战前夕流行。丢勒的例子却大不相同，尽管，德沃夏克正是因为相信顶尖艺术家具有预测未来的力量，才对此进行了充分解释。在他看来，丢勒在《启示录》中不仅创造了“我们这个时代第一件伟大的德国艺术品”，而且“还是一个宣告，就像路德的布道那样深刻、雄辩［*eine Predigt von Luthers Tiefe und Beredsamkeit vor Luther*］，是精神与精神对话，但时间更早”。德沃夏克还用一段令人震惊的语句肯定了艺术家预言者的角色：“最迟在1521年，他就已经在日记中向罗马教廷［the Holy See］发出了严厉谴责。当时，他正在尼德兰旅行，刚刚听到关于路德死讯的不实谣言。”这段话只有一个意思，即丢勒对罗马教宗的敌意可以一直追溯到他创作《启示录》那一刻。不过，事实上直到1519年年中，我们才能找到他在这方面的思想痕迹（历史记载，正是那一年他才对路德的教谕若有所思）。德沃夏克对丢勒观点的断言早了21年，这完全是基于他对木刻作品《启示录》中看到的图像和风

414

格所做的分析。

德沃夏克主要对以上四幅插图中的两幅感兴趣。通过第一幅插图，他（以不太容易理解的方式）演绎了丢勒在创作幻象题材时常用的手段，通过第二幅插图，他演绎了丢勒对当时具体事件的态度。[73]

在《圣约翰领受天启》[*St John receiving his Commands from Heaven*]（图228）这幅版画中，德沃夏克做了一番对比，画面下方是平和的风景，这可能是丢勒根据个人观察而做的描绘；上方是怪异的天堂景象：这些只能得之于艺术家的沉思，比如，“关于超自然力量那些怪异而又长久流传的观念，教堂、古代手稿中的图形图像，以及仅仅在幻想中存在，却更为真实的事物”。然而，丢勒却能把他头脑中的这两部分内容（一部分基于感觉经验，另一部分基于超自然感受）混合成一个梦境般的整体。在中世纪，这种主观主义不可能出现，当时，人和世界的关系完全受控于总体神学解释。当然，弗莱芒和意大利艺术家已经“试图在观察和经验的基础上重塑这种关系”，不过（和这些艺术家不一样），德国人也在运用自己的发现，其目的不是模仿自然或探寻她的法则，而是为了让想象力更为充实、生动。正因为如此，“如果把《启示录》的怪异风格解释成中世纪精神的最后一道闪光，那是非常错误的”。

在德沃夏克看来，《启示录》应该被视为一部“论战手册”和一首“对抗罗马的革命圣歌”，这主要是基于他对《巴比伦妓女》[*The Whore of Babylon*]（图229）这幅插图所做的解释，关于这幅画，其研究远比他对《圣约翰领受天启》的处理来得更传统。他（像前人的做法一样）指出，丢勒画中巴比伦妓女是基于一位美妇人——也可能是一位高级妓女——的素描，早在三年前，他就已在威尼斯完成了画稿，显然，丢勒故意把妓女和他那个时代的罗马画上了等号（正如——德沃夏克所声称的那样——圣约翰的斗争锋芒是指向了他那个时代的异教罗马）。德沃夏克以同样的精神继续解读丢勒的神秘语言，以此来支撑自己的论点，他和过去两个世纪里古物学家为了理解古希腊陶瓶及中世纪挂毯中的姿势和表情而采用的做法如出一辙。我们看到：



图228　丢勒，《启示录：圣约翰领受天启》，木版画（伦敦，大英博物馆）



图229　丢勒，《启示录：巴比伦妓女》，木版画（伦敦，大英博物馆）

人群中好像只有一位在恋慕妓女：小修士睁大眼睛，嘴唇画得肉乎乎，正向她屈膝致敬。其他旁观者则满脸焦虑、恐惧和厌恶。年轻人和妇女投来羞怯的目光。农夫们则满眼轻蔑和不屑。我们觉得，中间那个人就是丢勒，他两腿分开，双手叉腰，气色坚贞端正，用挑剔的眼光盯着妓女……　415

在此，我们无需强调这种方法的缺陷；[74] 一个寓言，以如此令人费解的方式进行伪装，在四个世纪多的时间里一直未能得到解释，还差一点成了极有说服力的“论战手册”或“革命圣歌”，这也同样充满漏洞。真正重要的是，在这个极为关键的时刻，正是德沃夏克推动了艺术家是预言者这个观念。

的确，德沃夏克对这一角色的看法和弗里德伦德尔很不一样（时间那么巧，这表明两人可能互不知情）。就德沃夏克而言，《启示录》几乎就是一篇自传，代表了丢勒对他那个时代主要精神问题的个人看法。对弗里德伦德尔来说，《启示录》是宗教改革的预兆，与其说是深思熟虑的结果，还不如说是更早的大气压力变化所致（他自己的气象学比喻）。不过，大致可以认定：他们两位的灵感肯定得益于对艺术发展的沉思，看上去，这些发展已经如此神秘地预言了他们自己所经历的遭遇。

五

在1900年前后的数十年间，整个欧洲都知晓了关于《启示录》的讨论[75]，不过，它并非总是在预言厄运和报应。1912年1月，弗朗兹·马尔克［Franz Marc］在《蓝骑士》［*Blaue Reiter*］年鉴订购说明书中就说：

> 今天，艺术正朝着父辈连做梦都未曾料想过的方向前进。置身于全新画作之前，一切宛然如梦，我们听到了空中末日骑士的声响。艺术上的不安气氛充斥着整个欧洲。在每个地方，新艺术家们相互致意，一个眼光、一次握手就足以令彼此会心。
>
> 众所周知，今天我们感觉到或创造出的基本想法以前就存在，从本质上讲它们并不新鲜。但我们还是要宣告一个事实：在欧洲各地，新兴力量正在萌芽，一如美好的、出人意料的种子，我们必须要指明新兴事物的所有发源地。[76]

在一战爆发前数年，几个欧洲国家的艺术家都认为，自己正在创造一种堪称预言的艺术形式：这种艺术致力于影响人类对当下的看法，并预见了一个截然不同的未来世界。他们所设想的未来世界千差万别。同样，他们用以表达其幻象的艺术风格也各不相同。不过，就这些艺术家本人，或首次

见到这些风格的公众，乃至几代人之后对此进行描写的艺术史家而言，所有这些风格似乎都标志了一次断裂，与文艺复兴以降的再现传统分道扬镳。时至今日，这些画家的画作总是被悬挂在专门为现当代艺术设计的美术馆，而非19世纪建造的那种用以容纳各个时期杰作的大型国家博物馆里；人们评判其声誉的标准，更多的是基于它们对现代主义诞生的醒目贡献，而不是因为合理分析了其内在绘画成就（正如在某个被过分轻视的往昔岁月中，艺术家的地位主要是靠题材的重要性来进行判断，而非其真正天赋）。这一点对他们的作品非常关键，所以毫不奇怪，我们发现很早的时候，那些仰慕者和诋毁者（很少是艺术家本人）就已认定，他们不仅通过某种方式"预示"了艺术的连续发展，而且也"预示"了1914年末和1917年末之间形成的那个新世界。不过，所有这些艺术家的成就及后来的解释，总归还是和多年前最初在巴黎形成的某些观念息息相关。

在巴黎，从达维特算起，接着是库尔贝、杜米埃，还有马奈和印象主义者都强烈认为（尽管并不总是那么明确），人类新的进步只能通过新的、富有创造性的表达方式加以记录。到了19世纪末，高更、凡·高及其同代人修正了这一思路，他们向前迈进了一步，同时也缩小了它的范围。这些艺术家——普通大众倒是没有嘲笑他们，却忽视了其个人才华——不太关心自己死后会不会得到承认，而是认为自己的使命就是决定艺术的未来走向，所以他们自己站在了未来这一边。对未来艺术的质疑从未像那些年那么激烈，对凡·高来讲，这就是一块心病，他的结论为自己提供了勇气，让他在难以想象的压力下持续工作，1888年5月，他写道："未来的画家必为前所未有的色彩高手。"[77] 这句话充分描述了他自己在那个时代的成就。所以，早在纪尧姆·阿波利奈尔［Guillaume Apollinaire］开始系统地把"艺术是预言"这一标准作为评判艺术品质高下的法则之前，这一观念就已经在法国思想中深深扎根了，在临近去世前的九个月，阿波利奈尔发表了一篇作品，将自己生命中的这一段时光浓缩成了优美的诗句：

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières

De l'illimité et de l'avenir

Pitié pour nos erreurs pour nos péchés.[78]

［原谅我们吧，我们战斗在最前沿

在无限和未来的前沿

请原谅我们的过失，还有我们的罪。］

此时，他脑子里想的肯定是毕加索，以及他在立体主义圈子里的几位朋友，在过去的十年中，他们挺身而出，引领了艺术新潮，远比过去几个世纪的做法更大胆。

节制、晦暗的色彩——主要是灰色和褐色——平静地涂覆在画布上，被强健的直线、水平线、几条对角线和曲线分成数块［见毕加索的《小提琴和葡萄》］，几何形暗示着正方形和矩形，大小不一、边界模糊地并置在一起；像错乱但静止的七巧板拼图，其中每一块都不吻合，为了让它们就位，必须主观地拆散它们：这就是我们最早在立体主义绘画中看到的东西，除了形体本身，它什么都不像。可是，再仔细看看——参考一下图录或贴在画框上的标签——你会渐渐明白，这些形状并非真的随意而为，也不像批评家说的那样仅仅意味着抽象形式。坚硬、固定的物体浮出了画面——接着又似乎退了回去，并从画面上消失：一张桌子、一把吉他、一只单簧管、一把小提琴、一个烟斗、一张报纸，有时是一幅肖像，偶尔还会冒出一个零碎的单词。借助这些线索，观者开始认出更多的东西；在一个宽泛的框架内，最初毫无意义的东西开始现形，包含着从各个角度看到的物体片段。

毕加索和布拉克——这两位立体主义的共同缔造者——当时并未就其作品中那种能让自然形象变形的母题发表过任何公开声明。不过，在他们同时代人那里，乃至在艺术家本人后来发表的声明中（不管他们是否像人们有时候说的那样，是受到了哲学和科学新成果的影响），我们却得到了这样一种

418

明确印象：他们最关心的是再现和形式问题，正努力去创造远远超乎肉眼所见的“真正的真实”。作为艺术家，他们对批评之声和社会的反馈信息不感兴趣，尽管他们（按照其追随者的说法）对自己身边正在形成的新世界反应灵敏，充满热情，但他们并没有因为自己的艺术和过去的艺术相决裂而扬扬得意。相反，塞尚、库尔贝，甚至是达维特的支持者却经常强调，他们的绘画和这些人是一脉相承。[79]

在荷兰、意大利、德国和俄国，并没有此类历史传统来支持当时这些更富有想象力的艺术家。当他们在不同程度上、以不同方式采纳了在法国发展出的语言时，其目标和成就也就焕发出了新的光彩。很快，激烈的争论开始出现，而且到今天还存在，那就是：这些艺术家在多大程度上——或者说，究竟有没有——得益于法国的先行者，这些争论非常重要，今天，它已经变成“先锋派”问题中的一部分。在法国之外，艺术上的变化总会伴有夸张的文学语言，去解释和宣传艺术构思对艺术——甚至是对人类整体的重要性。

我们看到，1913年，贾科莫·巴拉［Giacomo Balla］创作了一批讴歌“速度”的绘画，彼此交叉的曲线和相互碰撞的色彩同时在垂直与水平方向上席卷了整个画面，一眼看去，它们好像是为了强化或弱化我们的紧张感（图230）。画家在暗示风景，但显然没画出来，这些绘画将三年前由未来主义者——巴拉及其朋友们提出的一系列抱负推向了极致：

> 我们蔑视所有模仿的形式，赞美创造性的形式……为了表达那由钢铁、自豪、狂热和速度交织而成的生活，所有前人使用过的题材都必须扫除一空……绘画必须用充满活力的直觉来表达宇宙生机……[80]

419

在巴拉和未来主义者所特有的运动和喧嚣之声被彻底否定之后，不久，彼埃·蒙德里安［Piet Mondrian］开始创作一批油画，他解释说，“未来主义”

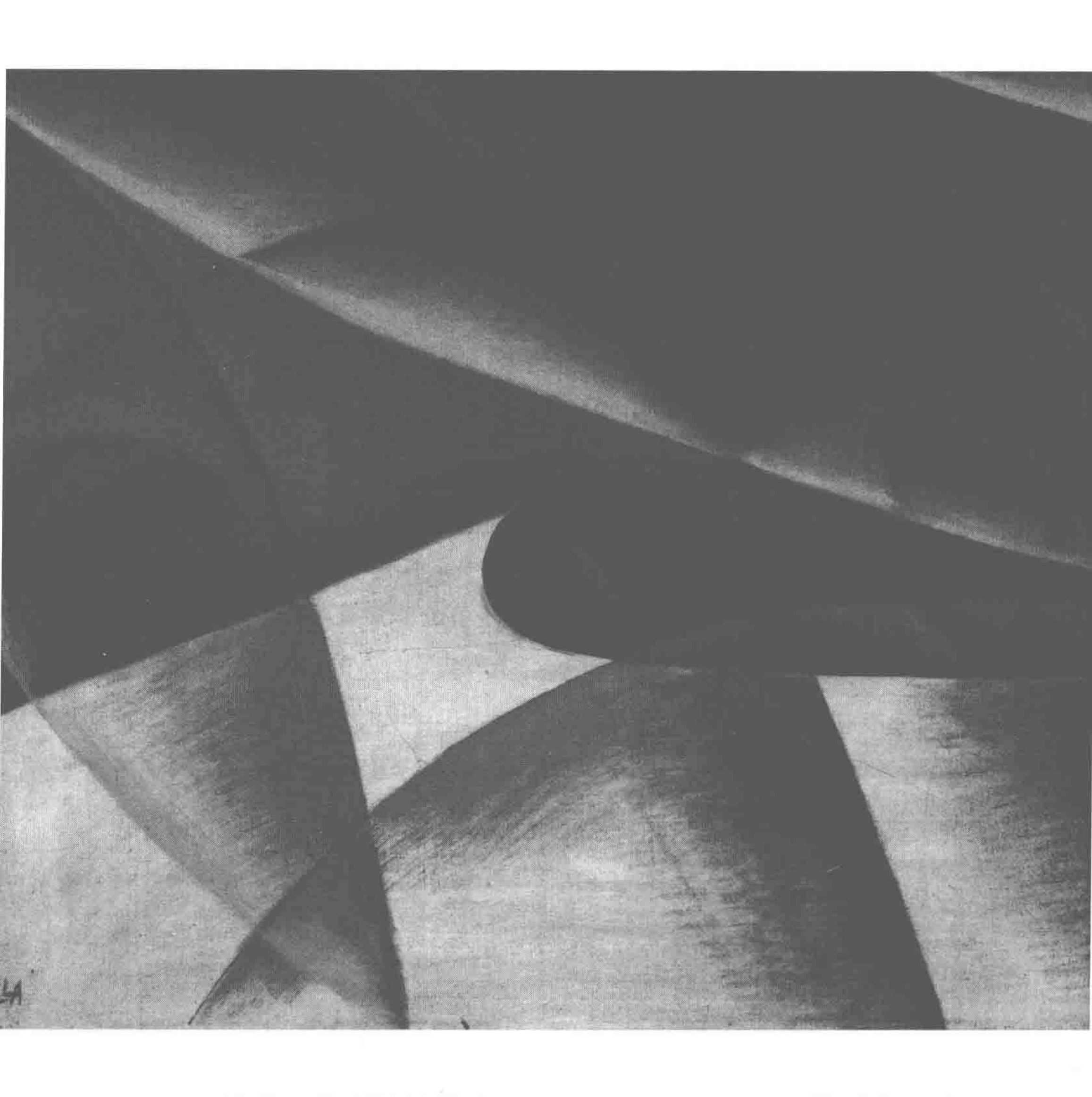


图230 贾科莫·巴拉，《抽象的速度——汽车已经驶离》，1913年（伦敦，泰特美术馆）

虽然超越了自然主义一大步，但它还是过分关注人的感受。立体主义，其创作题材依然仰赖较早的美的形式（和未来主义相比，离我们的时代要远一点），它向抽象迈了一大步；因此既属于我们时代，又属于未来：现代不在于内容，而是其效果。我觉得自己不属于其中任何一种，同时又意识到自己拥有了二者的当代精神。[81]

在他1914年的《构图7号》(图231)中，不管我们如何用双眼所见的真实图样去比对，还是丝毫看不出作品对外部世界的暗示。画面上，笔直的黑线条沿垂直和水平方向运动，在快要碰到——但从未真正碰到——边线时，线条变细、变淡了。在此过程中，它们常常稍稍错位，呈现给我们的是大小各异、千变万化的矩形和正方形，偶尔，它们还会在半环形处停下来，用以暗示像巴西利卡的拱顶。这些方格涂以极为精致、纯净的灰色、褐色和淡蓝色，伴有粉色、淡紫色的笔触。颜色有时会变厚，产生奶油般厚涂效果，有时候又很平滑。蒙德里安正是通过此类绘画去追求“精神的，也是神圣的、宇宙的”境界。他确实认为，这就是“为未来而做的艺术”。

422

康定斯基稍早时候设定的目标与此大同小异，也充满了神秘色彩。这些目标同样雄心勃勃，因为他相信绘画是“精神生活最强有力的表现形式之一”，其目的就是“致力于人类灵魂的发展与净化”。他在和平时期最后几年创作的油画，人物和风景几乎不可辨识(甚至无法猜想)，到处是团块和凌乱的笔迹，耀眼的颜色横冲直撞，在我们眼前绽放。对他而言，摧毁看得懂的题材是他和当时腐败的物质主义进行战斗的一个必要步骤，这最终将导向纯粹的精神世界。[82]

几乎就在同一时期，马列维奇[Malevich]迈出了最激进的一步。其作品《第四维中的彩色团块》(图232)初展于1915年，画面上有一红一黑两个不同维度的正方形，在空间上彼此对峙，同灰色的矩形画布也形成对峙，让我们无法看明白它们的关系或逻辑上的联系。和蒙德里安及很多俄罗斯艺术家一样，马列维奇也敬重未来主义者，他们是先驱，“发掘出了现代生活的‘新’元素：速度之美”。不过，他对未来主义仍然心怀不满，“对其艺术圣坛不屑一顾”。因为未来主义和自然形貌的联系还是太紧密，他推崇的“至上主义”[Suprematism]在求新之路上还要再进一步，所以仅仅用纯色几何形去表达现代。[83]

德国艺术家同样致力于拓展——接着是挑战——现代艺术的边界，其态

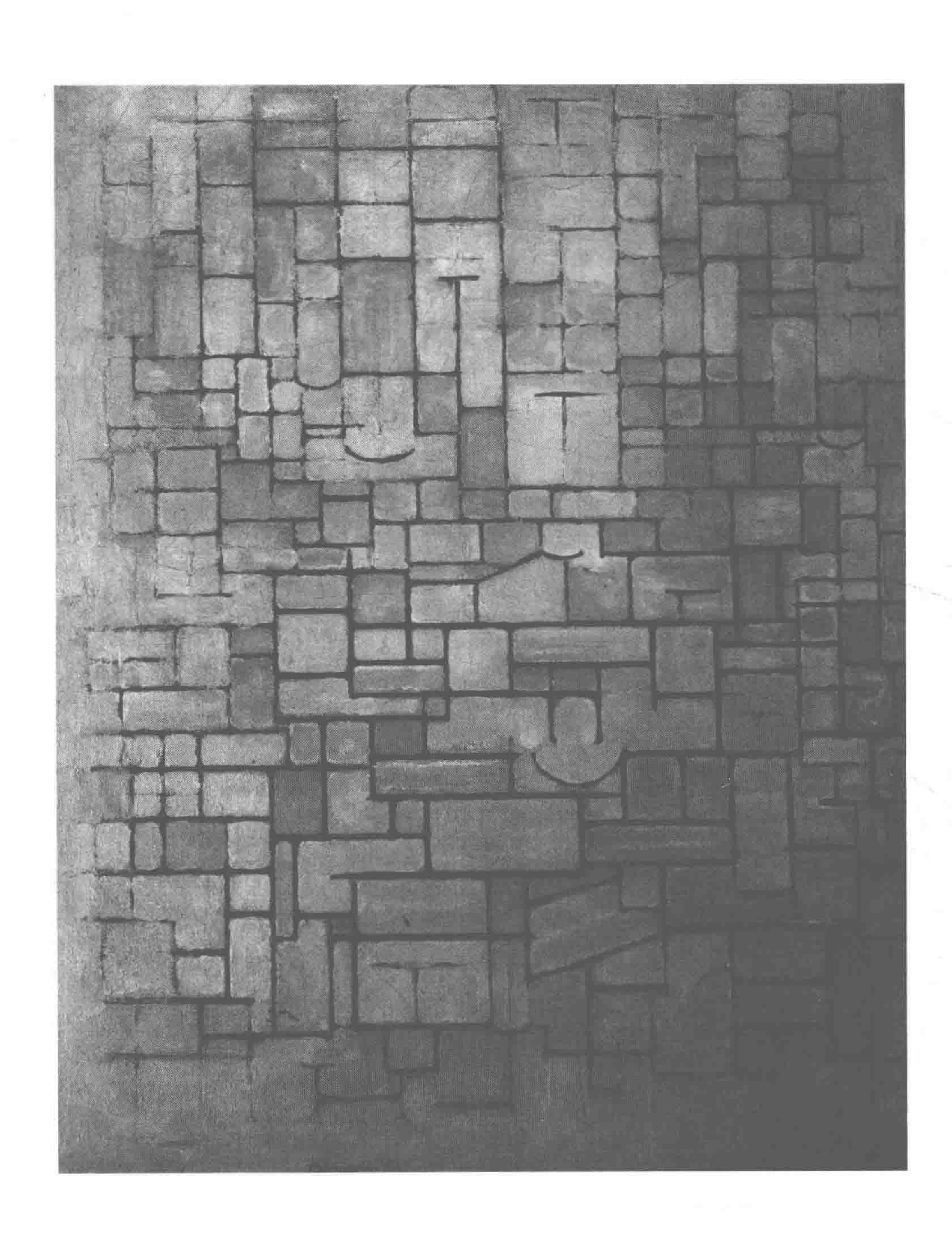


图231　彼埃·蒙德里安，《构图7号（正面）》，1914年（福尔·沃斯，金贝儿艺术博物馆）

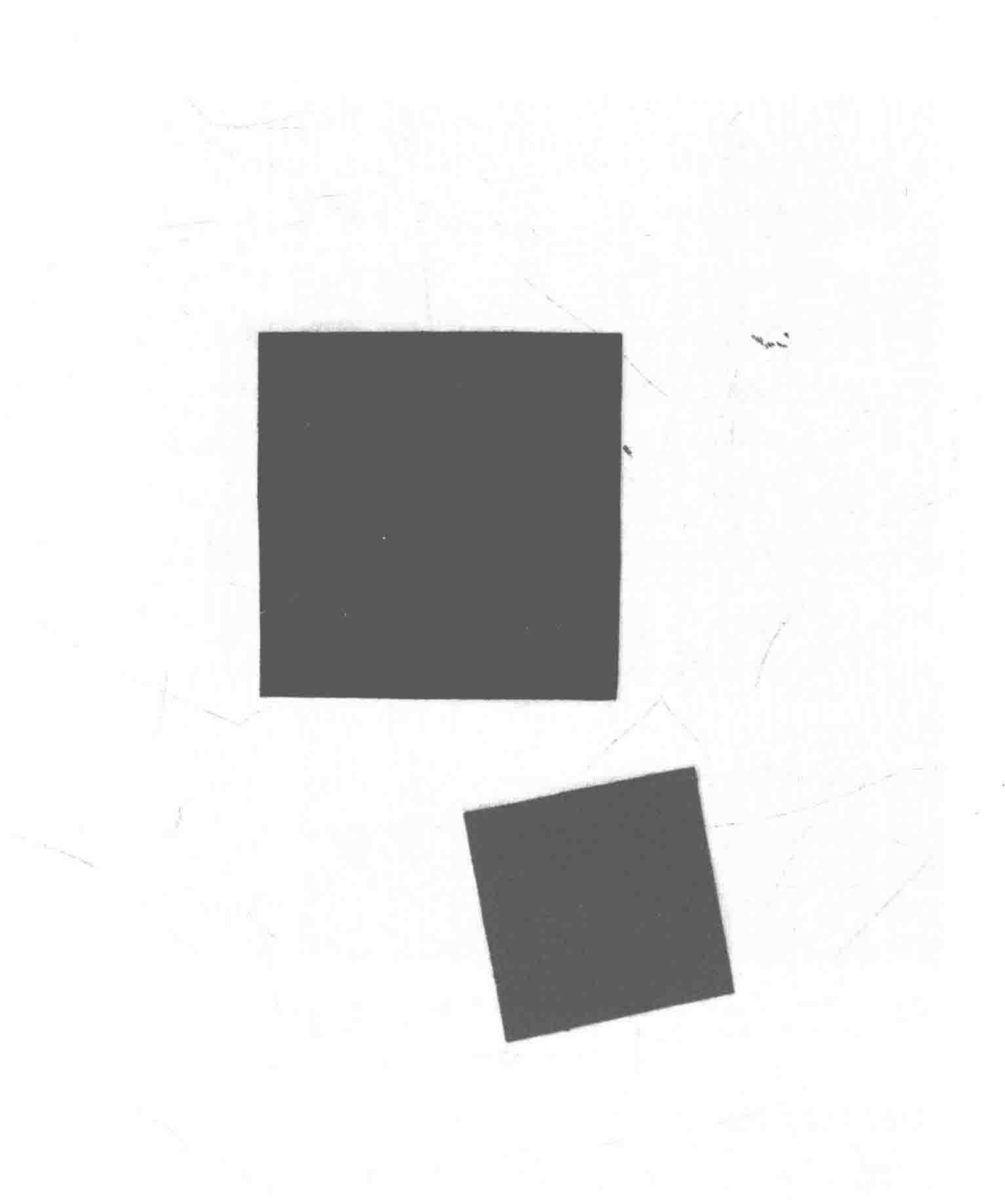


图232　卡西米尔·马列维奇，《绘画性写实主义，带背包的男孩——第四维中的彩色团块》，1914—1915年（纽约现代艺术博物馆藏）

度却大相径庭。他们的绘画再现了一个足以辨认的可见世界，却是一个被恐惧、暴力和仇恨扭曲的世界。在基希纳［Kirchner］创作于1913至1914年的多幅柏林街景中，锥形身体的女巨人在我们面前大步走过，其刺眼的绿色、蓝色和红色散发出傲慢、浮华的气息；她们的脸活像面具，上面画着被残忍切开的眼睛和嘴唇，帽子上是耀眼的羽毛，几乎遮住了她们身后勉强可以看到的街景。（以随后发生的事情而论）当时最值得称道的德国绘画却出自另一位在柏林工作的画家——犹太人路德维希·米德内尔［Ludwig Meidner］之手，他把基希纳及其朋友的表现主义与立体主义、未来主义之余绪融为一体，于1912至1913年创作了自己的“末日风景”（图233）。自圣经以来，文学作品曾以激烈的笔调描述过大都市的崩溃和毁灭，很多艺术家也用触目惊心的绘画对此进行过表现，其中还有专门画这类题材的画家，如17世纪的蒙苏·德西代里奥［Monsù Desiderio］和19世纪的约翰·马丁。在米德内尔那色彩僵硬的画面上，房屋的正立面摇摇欲坠；那些惊恐万状，头戴圆顶硬礼帽的人沿423 着朽败的、乱糟糟的树丛在大街上四处奔逃，与锯齿般的小路融为一体；赤裸的、扭曲的尸体张开手脚，在被灾难性地震摧毁后的城市垃圾中胡乱摊放；天空好像发生了剧烈爆炸，并被撕成碎片——和早先那些表现废墟和恐怖场景，追求“如画”和情色刺激的绘画相比，这一切太过残忍、狂暴了。[84]

米德内尔说，他追求的是现代性，而非恐怖。1914年，当他谈论创作想法时，丝毫看不出他正在对某一天即将在柏林上演的可怕的毁灭力量感到沾沾自喜，也没有像基希纳那样，对挤满城市街道的极度痛苦的人群心怀厌恶。相反，他最想做的却是“画我们的家，我们无限热爱的大城市”[85]。不过，他用来表达上述想法的绘画语言却很狂暴、强烈，他描述说，之所以要这么做，424 是因为这样更能表达出他刚刚完成的这些画的本质。他解释说：莫奈、毕沙罗这些印象主义者在七八十年代曾用田园牧歌式的手法表现城市生活，我们必须放弃这一切：“大街上可没有和谐声调，一排排窗户发出窃窃私语，各种



图233　路德维希·米德内尔，《预言风景》，1913年（洛杉矶艺术博物馆）

车辆和跳跃的路灯散发着狂野光锥，布片，广告牌，闹哄哄的共鸣声，游移不定的色彩，这一切都是在狂轰滥炸（图234）。”对城市风景画家来说，有三个因素特别重要：光、视角和直线的运用。光不能洒满整个画面。相反，其分布是不均匀的。它把物体打成碎片。“一排排高楼之间的混乱光影把我们搞得头晕眼花。”光让一切移动，塔楼、房屋、灯塔好像在摇摇晃晃。光是白的，也可能是银色、淡紫色或蓝色。

更重要的是艺术家的视角：

假如我们站在街道中间，在我们眼前，远处所有的房子都笔直竖立，一排排窗户沿着水平线排列，好像在强化传统意义上的透视。但身边的房子——我们一眼还看不全——好像摇摇欲坠。现实中平行的线条现在却急剧地向上交叉，彼此相会。山墙、烟囱、窗户变成了黑色的、杂乱的团块，急剧减缩、七零八落。

425 至于那些在绘画中禁止使用的直线，其本身却忠实展现了现代城市的形态，在现代工程师的眼中，它的美一目了然，“过去有人讲，现代立体主义运

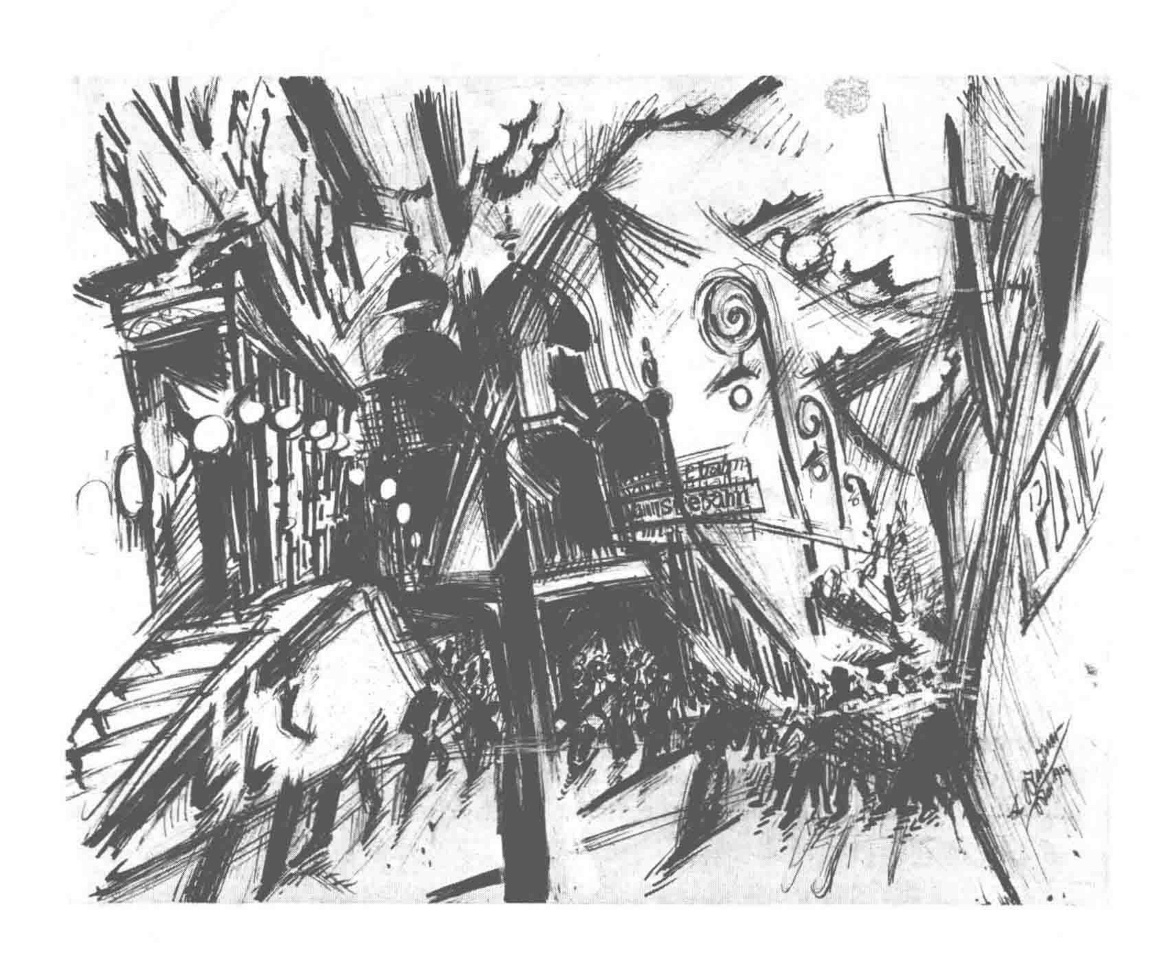


图234 路德维希·米德内尔，《万湖火车站》，墨水、白色高光，1913年（洛杉矶艺术博物馆）

动对几何形式心领神会，但在我们看来，其意义还要更为深远”，因为“在大街上，满眼都是三角形、矩形、多边形和环形！”至于色彩，可谈的东西倒不多。要画柏林，就得用黑白两色，再加一点儿群青和赭石，但棕褐色要多用。

米德内尔做了结论，其言辞明显是对未来主义宣言中某些内容的回应，他明确写道：

> 让我们画身边之物，城市是我们的宇宙：大街上一片喧闹，大铁桥形状优雅，一个个燃气罐在白云映衬下悬挂山巅，色彩鲜亮的公共巴士和直达快车的车头，晃晃悠悠的电话线（它们难道不像一首曲子吗？），一排排广告上的滑稽戏，还有夜晚，大都市的夜晚……画得好的工厂烟囱真是激动人心，和拉斐尔的《博尔戈大火》[Fires in Borgo]和《君士坦丁之战》[Battle of Constantine]相比，它难道不是更能打动我们吗？

以上几幅画作（和观念）不过是从阿姆斯特丹和圣彼得堡，米兰和柏林那些同样激动人心的许多画作中随意挑选的极小一部分；它们用速度（汽车和飞机的速度）歌颂了一个日新月异、永不休止、奔腾向前的新世界；它们以恐怖来抗拒这个世界的成长；它们在风格上有时彼此关联，有时又全然无涉；这些绘画普遍具有两面性。创造这些绘画的艺术家，不仅充分意识到了那条把他们和以往艺术截然分开的鸿沟，同时也因为这条鸿沟的存在而欢欣鼓舞。它们因这个世界而生，但仅仅几年后，这个世界就被战争和革命不可逆转地毁灭尽净、一扫而空。是偶然——还是先见之明？

先锋派画家自己最先讨论了这个问题，即他们及其他同类画家到底有没有在画作中以某种奇特的方式预言过那些年的重大事件？他们的回答千差万别。最早的一个例子可能出现在战后的几个月。就在1913年圣诞前夕，康定斯基完成了一件巨幅绘画——“一幅非再现的、带有随意的阿拉伯色彩风格的、在设计上有爆炸感和弹道痕迹的画作”[86]——当有人问道，这幅画是否表

明他当时已经预言了战争，康定斯基回答说，“并不是这场战争，我对此毫无预感。但我知道精神领域正在发生一场可怕的战斗，这促使我画了这件作品”[87]。不过，在1919年，米德内尔的回答却非常之具体，他宣称，当自己画这些战前作品时，“巨大的战争风暴已经露出齿牙，用它那幽冥之手拖动着我的画笔，留下了残忍的身影”[88]。就在同一年，马列维奇写道：“立体主义和未来主义是艺术中的革命运动，也预见了1917年经济和政治生活中的革命。”[89]

426 马列维奇的作品曾流露出上述两种风格，不过，当他把至上主义视为最适合这个时代的艺术时，却有意识地，甚至公开地排斥这两种风格，这颇值得玩味。当然，其他一些战前先锋派成员也急于澄清他们那独特的艺术与未来没有任何直接关联，因为真正出现的未来恰恰与他们在1914年之前热烈憧憬的未来完全相悖。弗拉芒克［Vlaminck］——一位先锋派画家，热衷于非洲工艺品，也是一位充满活力的野兽派风景画家，阿波利奈尔曾予以盛赞——走得就更远了。他暗示说，立体主义者，特别是那些追随者都是徒劳，这意味着紧随其成功而来的是不可避免的毁灭。在写于1929年的一段文字中，他描述道：

> 大约是1914年6月中旬，我来到波艾蒂路［rue La Boétie］的一家现代艺术馆，看到几个美学家正目不转睛地盯着悬挂在保尔·纪尧姆［M. Paul Guillaume］桌子上方的立体主义新作，并用外行或痴迷者的腔调在谈论。地面在我的脚下颤抖。我看到这些所谓的精英——青年知识分子和戴着金丝眼镜的大人物——正崇敬地盯着涂满颜色的几何形，听到他们正在向操弄此类故弄玄虚之物的人寻求解释，而这些人正盘算着如何从“西班牙宝船”［Spanish treasure］里捞上一票——我感觉这是一条绝路。我发现人的愚蠢不可救药，意识到这是多么的荒唐透顶。突然，电光火石之际，我预见了战争。[90]

先锋派艺术家对即将到来的新世界总是有某种预感，可是，一旦文化史

家接过这些观念，前述区别很快就荡然无存：野兽主义、立体主义、未来主义、至上主义、新造型主义、表现主义——所有这些都被毫无区别地当成了必要的证据。[91]

康定斯基作于1913年的“爆炸”绘画是送给迈克尔·萨德勒［Michael Sadler］的礼物，在写给萨德勒的一封信中，他否认这幅画是基于对迫在眉睫的战争的直觉。这对萨德勒产生了很大影响，大约20年后，他又重提此事，并在一个更宽广的背景下展开了讨论。萨德勒生于1861年，是英国教育界的知名人物。他是一位有眼光的绘画收藏家，1912年，他结识了康定斯基，引荐者是自己的儿子。两年后，其子还把《论艺术的精神》［*Über das Geistige in der Kunst*］译成了英文。在巴伐利亚，父子二人拜访了康定斯基一家，对他们那简朴的生活、温和的性格，和几幅涂在玻璃上的小画都留下了深刻印象，这些画就悬挂于乡间小屋墙壁上，“有些是色彩明快的宗教题材绘画，有些出自18世纪巴伐利亚农民之手，有些出自某位穆瑙［Murnau］画家之手——最后一位实践古老传统艺术的人，还有（看上去神秘、原始的）几幅是康定斯基的手笔”[92]。萨德勒在那里买了几件作品，但康定斯基最重要的战前绘画作品，那幅大尺寸的《为〈构图7号〉而作的局部2》（图235）却是康定斯基在英国送给他的，这件事来得有点出人意料。他一直戏称此画为“空中战斗”，“一年后，我们对炸弹和战斗机已经习以为常”，这时，他才开始询问艺术家此画的含义。[93]　427

1932年，萨德勒已是受封爵士，牛津大学大学学院［University College, Oxford］教师，他在这座城市的自由暑期学校［Liberal Summer School］做了一次演讲，在学院的大厅和图书馆里，他还安置了一个展览，有“差不多200件现代艺术品（绘画、素描、石版画、彩色版画、雕塑、瓷器和织物）”。其讲座的题目是“现代艺术与革命”，目的就是解释“许多现代艺术家的作品中所流露的思想状态和感情走向是否预言了经济和社会革命”。[94] 讲稿马上就被伦纳德［Leonard］和弗吉尼亚·伍尔夫［Virginia Woolf］出版了，是荷加斯出版社［Hogarth Press］《每日见闻》［Day to Day］小册子之一。　428



图235　瓦西里·康定斯基，《为〈构图7号〉而作的局部2》，1913年（布法罗，奥尔布赖特-诺克斯美术馆，当代艺术基金会展厅，1947年）

这个题目很容易偏向傲慢、自负和神秘，不过萨德勒的研究倒是显得谨小慎微，条理清楚。在此过程中，他并不太愿意去追随很久以前的观点，也不想对具体事例得出任何结论。他在围着关键问题绕圈子，有时候离主题很近，可是接着又转向其他问题，比如什么是现代艺术的主要特征，还有更有意思的，比如它所激发的“厌恶、愤怒和惊恐”到底是指什么。他对此得出的相关评论通常是基于个人经验，所以他暗示说，我们之所以对富有创造性的艺术家感到不适，是因为他们具有预言的魔力。可是，他又未准确指出这种魔力到底存不存在。在谈及那些突如其来、时常打断欧洲艺术进程的剧烈趣味变化时，他承认，“在趣味变化的早期，艺术家究竟是根据已经出现的新条件进行自我调整，还是在对即将到来的惊人变化进行预言？要回答这个问题，那简直就是在冒险”。他认为“我们这个时代的大多数艺术都是盛气凌人的现代主义，它们含有威胁意味，让那些畏怯未来的人心生恐惧。我们现在的生活方式及控制我们意志的信仰都发生了激烈变化，艺术上的新发展真的对此进行了预言吗?”一开始，他对此多少还有点相信。但接着，很明显，他又退缩了——因为现代艺术的当下运动状态“千差万别、大相径庭，只能指向一个混乱的未来”。

在萨德勒的讲座中，还有一段简短而又引人入胜的话，在这段话中，他将自己的谨小慎微随风抛掷了。康定斯基否认自己有先见之明，对此萨德勒并不愿意接受，甚至还说除了康定斯基，梅龙［Meryon］也预言了大战时期的空中屠杀——后者有一幅表现巴黎海军部的蚀刻版画，创作日期为1866年——“这差不多是他去世前最后一张蚀刻版画。在拂晓或日暮的微光中，风暴云映衬出了敌人战机的轮廓，它们正在飞赴战斗。有些飞机的形状像鱼、像鸟，或者是马，而其他一些看上去就像我们今天的飞机”。

一位声称“除了切身感受，不想说一句空话”的演讲者，突然会冒出这般奇思妙想，这还真有点反常，而他那些看起来经过深思熟虑的想法就温和了很多：

少数几位从事绘画艺术的天才人物曾做过预言。这些预言全都含糊不清，不论是消极还是乐观。但一些具有超凡感知力的人好像确实能从空气中看出端倪，从表面现象中发现隐藏的线索，看到将要发生的事。我们得承认，这些线索一直在悄悄运行，只有少数用特殊理智或特殊手段来研究它们的人才能理解这一切。借助这种能力，艺术家总是有可能感知即将到来的事情。

429 像这种谨小慎微、合情合理的结论明显会从整体上贬低问题的意义，确实，在讲座的结尾部分，萨德勒自己也觉得最早关注的那些征兆远没有他以前想的那么重要。现代艺术中的紧张气氛似乎仅仅隐约暗示了“现存经济秩序、政府组织形式，还有我们教育方式的深层变化”。新的世界，“就像奥斯陆维格兰［Vigeland］的简约雕塑那样，也许会引领一些人回归更原始的生活，比我们现在所倾向的生活更为原始”。因此，“为了满足这个时代的需要，自由教育的模式看来要不可避免地发生变化，我们需要能把身体、思想和情感融为一体的东西”。

又过了十年多点的时间，所有一切都表明，这类预言已黯然失色（维格兰的“简约雕塑”的确预言了“更原始”的生活，这可能也包括赤身裸体吧）。从1946年回头看，有超过30年空前绝后的恐怖，但期间还是涌现了很多最高品质的绘画，在勾连这两种现象时，法国艺术史家热尔曼·巴赞［Germain Bazin］远比萨德勒坚定。在一本他称为《图像的黄昏》［*Le Crépuscule des images*］的小书中，他坚称，艺术家“就像天生具有先见之明的魔法师，能从一个时代的投影中解析其命运，并用形式语言进行表达。因为艺术家通常是预言家，他们头脑中的幻象并非像滴滴答答的钟表指针那样总是属于自己的时代。一件艺术品——至少是一位天才的作品——是时代的预言或对应物，而非产物”。他用来说明此观点的例子多少有点奇怪，但他觉得这个例子非同一般，并自圆其说，做了解释：当哥白尼刚刚发现“日心说定律”（其实此事发生在16世纪的头十年）时，廷托列托对此还一无所

知，因此，威尼斯总督宫［Palazzo Ducale］廷托列托的壁画《天堂》（年代为1588年）明显为“万有引力”观念提供了视觉上的对等物。[95]

巴赞说，艺术家的直觉要比思想家更敏锐，艺术家的创造力不受语言逻辑结构束缚，比书面思考来得更早、走得更远。所以在理解20世纪世界的毁灭时，艺术家比作家早了一步。正当“生活的甜美”［douceur de vivre］无以复加，整个世界陶醉在眼花缭乱的威尼斯华尔兹舞步中时，未来之事的预兆出现了：鲁奥［Rouault］笔下血污的偶人，恩索尔［Ensor］笔下噩梦般的面具，野兽派和立体主义者笔下的人物动作，“千百年来，这些肉身施虐者一直被奉若神明”；弗拉芒克笔下混乱的风景，郁特里罗笔下萧索凄凉的街道；还有，毕加索蓝色时期笔下绝望的小丑。实际上，毕加索——“我们世纪的预言天才”，“当全人类都在火山上跳舞，都沉醉于所谓的黄金时代，被空想家、社会学家、民主主义者用以愚弄世界的许诺迷得晕头转向时”，他就已经预见了所有灾难。在德国犯下第一次反文明罪行之前，这个国家所承受的折磨就已经通过表现主义的复兴得到了表达，这一时期，奥地利人科科施卡也画过很多文质彬彬的实业家、工程师、学者和艺术爱好者的肖像，这些肖像画表明，他当时已经能看穿“每一个德国人身上的兽性”。[96] 430

没有人否认，正如作家和政治家一样，艺术家也会猜测未来，并通过特殊风格或特别挑选的图像来表达对这一未来的幻想。在20世纪早期，欧洲可能要发生一场大战，俄国可能会有一场革命的猜想曾广泛流传。不过，本章所要讨论的艺术家的那种预言能力，是指他们超凡的感觉，而非巧妙猜想的本事和推理能力；事实上，正如我们见到的那样，它经常被视作艺术家的某种神秘天资，而艺术家本人又浑然不觉，只能事后得到定义。这种“后见之明”不可避免地会影响到评判艺术家的方式。受古罗马宫殿、庙宇残迹的刺激，休伯特·罗伯特也画出了卢浮宫废墟的风景，那些旧王朝的收藏家［collectors of the *ancien régime*］很可能喜欢这些东西——这类消愁解闷，又有点令人兴奋的“狂想”［*capricci*］。不过，1791年，德国哲学家格林［Grimm］——狄德罗《沙龙》［*Salons*］的编辑——却多少有点痛苦地向叶卡

捷琳娜大帝写道:“我们只能说，现在罗伯特总算找到了用武之地，他的主要才能就是画废墟。无论去哪儿他都能赶上时髦，总是能看到世界上最漂亮、最特别的废墟。”[97] 对罗伯特本人而言，如果回想早年那些幻想之作，他可能也会暗自懊悔，多年之后，他——肯定吃惊地——发现，自己竟然画出了巴黎几处最精美的教堂被破坏的景象。

不过，并非所有表现大灾大难的画作，或所有决定性的风格变化——如休伯特·罗伯特的废墟幻想画，和路德维希·米德内尔的城市风景预言画一样——都会迅速引起反应，好像只要它们一出现，艺术之外的世界马上就会发生戏剧性事件。德拉克洛瓦的例子就很有说服力。他的风格创新令同时代人惊诧不已，而且直到今天，他那充满暴力的图像依然令我们印象深刻：这样，我们就可以理解为什么波德莱尔会紧紧抓住其作品中流露出的“摩罗主义”[molochism] 元素，以及为什么会以其特有的直觉赞颂德拉克洛瓦，把他视为19世纪“现代性”中最有天才、最深刻的“潜在力量”。[98] 无独有偶，迈克尔·萨德勒也刻意挑选了德拉克洛瓦来做自己的例证，说他是那种“根据已经变化的新环境”做自我调整的画家，与另外一些预言了“尚未发生的惊人变化”的画家迥然有别。[99] 好像还没有人说过《萨达纳帕尔之死》[*La Mort de Sardanapale*]“预示了”1830年的革命，或者《阿提拉及蛮族人蹂躏意大利和艺术》[*Attila et les Barbares foulant aux pieds l'Italie et les Arts*] 就是普法战争和巴黎公社 [Commune] 之灾的预兆。显然，有关未卜先知的说法多多少少都带一些主观色彩，如果历史学家仍然依赖并坚信它所提供的证据，那可很不明智。

第十五章　赫伊津哈与弗莱芒文艺复兴

一

1919年，当时很多喜欢沉思历史的人都在说，视觉艺术中的重大变化能为更重要的变革提供有价值的线索，而这些变革只有日后才会在人类活动的其他领域得到验证。就在这一年，荷兰历史学家约翰·赫伊津哈［Johan Huizinga］出版了一部著作，五年后，此书被译成英文，题为《中世纪的衰落》［*The Waning of the Middle Ages*］。在这本书中，他认为有一项极为引人注目的艺术发明——由扬·凡·艾克及其追随者在15世纪弗莱芒艺术中引入的一望可知的“写实主义”——并未得到正确解释。像根特祭坛画这类作品并非预示了一个新社会的诞生，而应被看作一个迟暮文明的回光返照。在证实这一看法并对其深意继续进行沉思的过程中，赫伊津哈就艺术与历史想象的关系提出了很多简短、轻松而又深刻的问题。（就我所知）其中只有少数几个问题得到了分析和应有的关注。赫伊津哈对本书所要讨论的主题贡献非凡，是本书提到的最后一位伟大的历史学家，只有先花点篇幅了解一下他所研究的问题的背景，我们才可能明白这些贡献的内容和性质。[1]

二

自文艺复兴时代起，事实上还要早一点，很多讨论艺术的史学著作都出现了民族主义，或至少是地方爱国主义［local patriotism］的问题。瓦萨里宣称，佛罗伦萨画派在整个意大利踞有至高无上的地位，而意大利其他城市的捍卫者则对此群起而攻之，瓦萨里一直到死都饱受责难（17世纪和18世纪还在延续）。不过，他们一致同意他的一个看法，即意大利艺术的光芒要盖过了所有其他欧洲地区。他们的观点有时基于早熟的往昔成就，有时基于当代价值，偶尔是二者的结合。18世纪末，法国人第一次介入了这场争斗，不过，他们只能借助上述选项中的第二项来支撑自己的看法。

432

很多后续争论至少带来一个好处，即那些被忽视的艺术作品和尘封的档案都得到了研究，在争论的早期阶段，这只能吸引那些热衷其事、孜孜以求的学者。不过我们已经看到，到了18世纪，在更有哲学头脑的作者眼中，艺术变成了衡量一个文明其他方面成就的重要标准，这一倾向在浪漫主义及以后的时代又得到了极大强化。和米开朗琪罗相比，提香的艺术明显趋于柔弱，在16世纪的罗马，人们只会归咎于威尼斯人那令人遗憾的不太关注素描的习惯；和同时代意大利人相比，丢勒的艺术也明显不够娴熟流畅，但在19世纪的柏林，这一点却有更深层、更广泛的含义——他的作品是一面“忠实的镜子，照出了他的高贵、纯净、诚挚、以及真正的日耳曼精神”[2]。不管清晰还是模糊，整个欧洲绝大多数有关艺术的著作都隐含着这种观点。

伴随法国大革命而来的是艺术上的剧变，这又极大助长了得出此类结论的机会。一些充满传奇但不为人知的杰作，如根特祭坛嵌板画从北欧流入了巴黎，与此同时，还有很多陌生的中世纪油画也从改作俗用的教堂和女修道院流向了市场，对那些出于各种原因有意改弦更张、另求新解的人来讲，这可真是激动人心的视觉经验。有一批德国鉴赏家和收藏家尤其热衷探访此类绘画（有时甚至连作者的名字都没看准），这些绘画好像指向了一项文化遗产，甚至比那个建立在古代和16世纪意大利之上的传统遗产还要值得尊敬。

不久之后，公共博物馆和学术研究逐渐取代了那些满腔热情的个体研究者的风头。

最初，对15、16世纪弗莱芒和日耳曼画家的再发现是同时展开的，研究者对他们也未做太多区分。[3] 在卢浮宫通道画廊［Grande Galerie］的第一个隔间，有几幅从布鲁日和根特搬来的凡·艾克、黑梅尔林克［Hemmelinck］和克莱森［Claissens］画作，同丢勒、霍尔拜因并排展示。它们按年代排列，尽管导览目录已经点明了每幅画所属的流派[4]，但这些画还是被笼统地称作"弗莱芒画派"［École Flamande］。它们并未引起太多注意，观众只是匆匆走过，然后在悬挂于画廊下一层的一批凡·代克、伦勃朗和迪雅尔丹［Dujardin］的画作前停下脚步，极力称赏。不过，1802年7至8月，弗里德里希·施莱格尔却认认真真地察看了这些作品，当时他32岁，兴趣一直集中在古代和当代文学上。在参观巴黎之前，他已在德累斯顿度过了四个月时光，在当地美术馆，他所看到的意大利文艺复兴杰作对他产生了决定性影响，在那儿，他还和威廉·蒂克［Wilhelm Tieck］——丢勒的热切仰慕者——就古日耳曼艺术晤谈良久。他首次发表于1803和1805年之间的卢浮宫掠影［impressions of the Louvre］就是献给蒂克。[5]

433

不出所料，施莱格尔被拉斐尔和柯雷乔的画作深深打动——这两位艺术家的作品是德累斯顿收藏的世界名作的典范；不过，他宣称自己对晚期意大利艺术不太感兴趣，并决定花点篇幅谈谈几件正在展出的"古日耳曼绘画"。他最先提到的是传为凡·艾克的一系列杰出画作，在《迦拿的婚礼》［*Marriage at Cana*］（图236）中，那些妇女的头像很容易让人想起霍尔拜因那幅著名的《圣母》（图237）中的形象——此画藏于德累斯顿，他在那里瞻仰过这件作品。[6] 可以看出，这些画作手法相似，形象谦卑而又神圣，她们远比拉斐尔的西斯廷《圣母》真诚，后者对神性的表达太过普遍化，甚至同样适用于表现朱诺［Juno］或狄安娜（西斯廷《圣母》可能就是从狄安娜中汲取了灵感）。凡·艾克——对于从根特祭坛上拆下来的凡·艾克的嵌板画，施莱格尔也同样大加赞美——应该被视为日耳曼画派的奠基人，这一画派在霍



图236 赫拉德·达维特（曾传为扬·凡·艾克），《迦拿的婚礼》（巴黎，卢浮宫）



图237 霍尔拜因（旧仿），《圣母与迈耶市长一家》（德累斯顿美术馆）

尔拜因和丢勒那里达到了巅峰。[7] 事实上，日耳曼画派的主要成就，指的不过就是在这三位代表人物身上发现的这样或那样的风格。

凡·艾克、霍尔拜因、丢勒享名已久[8]，施莱格尔指出，在日耳曼（和意大利）艺术的早期岁月中还涌现过许多非同凡响的画家，但他们的名字很快就被这些盛名卓著的大师遮掩了。其中一位是“古代画家黑梅尔林克”，他那幅藏于卢浮宫的绘画，表现了风景中的圣徒，堪称日耳曼画派的最高成就。

434

梅姆林［Memling］的《莫里尔三联画》［*Moreel triptych*］（图238）无疑是法国军队从布鲁日圣约翰安养所［Hospice of Saint-Jean］掠夺而来，1769年，有一本权威导游手册还赞美它——“尽善尽美，彩色煌煌：是大师最漂亮的手笔，简直是一件珍奇之物”［précieux fini et la plus belle couleur: c'est le plus beau Tableau de ce Maître, c'est même une curiosité］[9]。在中央大嵌板上，圣克里斯托弗［St Christopher］身着蓝色短衣、红色罩袍，涉过河水，借着长杖，



图238　梅姆林，《莫里尔三联画》（布鲁日，格罗宁根博物馆）

正向干燥地面奋力前行。圣婴基督坐在他的肩头，脑后是金色光环，两侧各有一位削发圣徒，一位手持拐杖，另一位在抚按小鹿。远处层峦叠嶂，草树郁郁青青，一抹风景绵延而去。高天云气低回，暮色苍苍。在三联画的两翼，供养人夫妇跪拜于祷告凳前，儿女环列身后，守护神［name saints］威廉［William］和芭芭拉［Barbara］护持身畔。在巴黎，施莱格尔意识到这幅画蕴含了一种他以前全然不知的艺术经验，在此之前，好像还从没有人留意过这幅画。首先打动他的是情感，而非"尽善尽美"［précieux fini］：圣克里斯托弗表情温良，而且宁静、质朴、平和、安详、优雅、爽直——他反复说着类似的词语，好像被他看到的景象迷住了，又好像担心不能向蒂克及朋友们传达它那美的真义，因为后者对此一无所知，而他又无从比较。也许只有丢勒才能与之媲美，但必须是那个没有夸张手法、无限温柔的丢勒。显然，这幅画具有标准的日耳曼特征。

1803年9月，来自科隆的三位年轻艺术爱好者，约翰·巴普蒂斯特·贝尔特拉姆［Johann Baptist Bertram］及博伊塞雷［Boisserée］兄弟——祖尔皮［Sulpiz］和梅尔希奥［Melchior］——抵达巴黎，他们很快成了施莱格尔的密

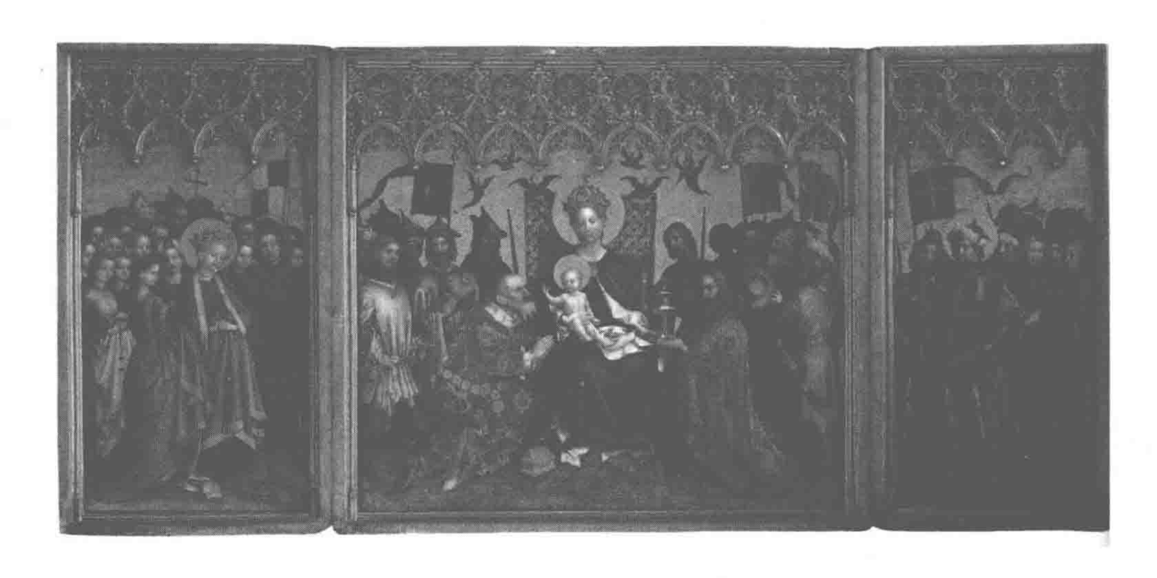


图239 斯特凡·洛克纳，《有圣厄休拉和圣格里昂在场的博士来朝》（科隆大教堂）

435 友。他带他们去看了卢浮宫里他所景仰的画作，接着，他们带他去看了哥特大教堂，当时他甚至还未参观过巴黎圣母院。1804年4月，一行人踏上了探访科隆之旅，中途于布鲁塞尔、鲁汶、亚琛及其他历史名城逗留。[10] 在布鲁塞尔明亮的博物馆中，他们看到了更多的早期北方绘画，施莱格尔再次试图对日耳曼和弗莱芒风格特征进行区分，并想了解二者之间的关系。要跟上他的思路并非易事，因为很多他所讨论的杰作已经无法确认，但总体上看，他认为丢勒是一位力图集两个画派之所长的艺术家。不过，他还没发现哪个艺术家能像梅姆林那样让他深受感动。

科隆当时被法国占领，教会财产已被征作俗用，在一片残渣瓦砾和混乱迷惑中，少数几位收藏家回过神了，在博伊塞雷兄弟的带领下，他们开始去收集体现"早期日耳曼和早期尼德兰风格之统一性及内在联系"[11] 的精美画作。施莱格尔热情地赞美了这些藏品，但在那几年，真正让他再次感受崇高之美的是科隆市政厅小教堂的大幅金地三联画《博士来朝》[*Adoration of the Magi*]（图239）。[12] 此画出类拔萃，难免让人觉得是出自日耳曼最伟大艺术家

丢勒之手。虽然施莱格尔也同意，东方三博士几个随从的怪异站姿和袍服有点接近丢勒的风格，但那些道具又不是太有说服力。画中人物头部的温润肉色更接近霍尔拜因，但这又是当时艺术家的总体特征，并非个别艺术家的绝技。地毯般的深绿色前景及人物面孔上真挚的表情又让人想到了凡·艾克：这样一来，这幅画就荟萃了所有能从顶级大师那里看到的特征。这一次，就像面对梅姆林的画作一样，最打动施莱格尔的又是感情——尤其是画中人那充满精神之爱的表情——在这一点上，它又超越了那三位“守护神”。在列举了它的独特之美后，施莱格尔描述了圣厄休拉［St Ursula］淡淡的哀愁，她就这样看着自己的少年未婚夫（在三联画的左翼）；还有她身旁那些神态平和、面容苍白的殉道者；所有惹人忧思的物件让此欢欣宏大的主题融化成了柔情蜜意。他下结论说，再也看不到还有哪个男人能画出这么完美的画了。

到底是谁创造了这件杰作呢？就像科隆大教堂的建筑师一样，没人知道是谁，因为他们都对工作满腔热忱，不求浮名虚利。施莱格尔确信（但未做讨论），它肯定完成于1410年，这意味着它只能出自大师威廉［Master Welhelm］之手，作为当时最著名的艺术家，此人曾在14世纪晚期的一本编年史上留名。这个断代还不是太可靠——施莱格尔也只是笼统提到了以科隆的威廉、扬·凡·艾克、黑梅尔林克为代表的日耳曼画派的繁荣[13]——但是德国人很快接受了一种看法，认为科隆画派大师的出现恰逢其时，是他们促成、启发了弗兰德斯木板油画的诞生。[14]此后不到12年，歌德点评了三联画《博士来朝》（当时尚未认定是斯特凡·洛克纳［Stefan Lochner］的真迹），认为“这件东西已被捧上了天，早年的油灯和烛烟曾污浊了人们的眼睛，我担心，现在这些狂热的赞词很快也会让人们头脑混乱不清”[15]。

436

科隆画派风格精致细腻，充满宗教情感，人们不停地把新发现的作品和安杰利科修士的杰作进行比较，这些特点不断在德国点燃激情——德国学术成果译成外文后，欧洲其他地区也掀起了阵阵热潮。[16]渐渐地，人们

发现了一个越来越明显的问题，即：这些“天真无邪”的绘画，正如古斯塔夫·弗里德里希·瓦根［Gustav Friedrich Waagen］在1822年首次指出的那样，其特征与弗兰德斯绘画明显有别。这一年，瓦根刚刚28岁，写出了一本短小却具有划时代意义的专论凡·艾克兄弟的小册子，此书出版于布雷斯劳（仅仅配了一张图表）。在这本小册子中，瓦根破除了讨论北方早期艺术时一直惯用的感情倾泻套路。他镇静地审视了他们的成就，努力钻研现存纸本原始文献，而不是重复后世历史学家所沿用的未经检验的传统见解。同样，他也打破了自己成长起来的那个圈子的惯例，他和自己的导师卡尔·弗里德里希·冯·鲁莫尔［Carl Friedrich von Rumohr］一起，有意识借用了尼布尔［Niebuhr］在研究罗马早期传奇时所运用的技巧。随着他那本《论休伯特·凡·艾克和扬·凡·艾克》［*Ueber Hubert und Johann van Eyck*］，以及几年后鲁莫尔那本《意大利研究》［*Italienische Forschungen*］的出版，那些不为人知的艺术史诗浮出了水面，而艺术—历史写作的一个新时代也诞生了。[17]

瓦根指出，科隆画派艺术家和凡·艾克兄弟之间的确有很多相似之处。437 事实上，如果拿扬·凡·艾克的画（图240）与科隆的《博士来朝》相比，后者的特征很明显：对称式构图，画中人物彼此相宜，袍服朴素而又高贵，女子脸上是美丽、纯净、温柔的表情，那些男子则面相庄严。你会发现，在这些方面，弗莱芒画家甚至还要更逊一筹。[18] 不过在凡·艾克的画中，我们却能看到异常丰富的生活、个性和多样性，而且他的涂绘技术也是如此不同，比如外轮廓线坚固、强健，而非科隆画派那样绵软无力；真实、醒目的固有色，而非日耳曼式的苍白色彩。凡·艾克是特殊的尼德兰艺术风格的先驱，是特定的社会和政治环境造就了此风格的品质。

瓦根在科隆画派和弗莱芒画派之间所做的区分被略有保留地广泛接受了[19]，尽管半个多世纪之后，人们还在不断争论二者对欧洲艺术的贡献大小问题。[20] 进步论信奉者（借助他们分别“发现”的油画和版画技巧）对弗莱芒和日耳曼艺术家都表示了景仰，但是，在中世纪和文艺复兴风格还被看



图240　扬·凡·艾克，根特祭坛画：中央嵌板，《羔羊的崇拜》（根特，圣巴文教堂）

成在意识形态上彼此对立的年代，凡·艾克兄弟的地位多少还是有点不够稳定。

人们普遍认为，他们的作品"成功地表现了艺术和自然的所有真相"。[21] 观者的眼睛被带向了辽阔的远方，"我们身外的整个可见世界——天空和大地、近处和远处的物体、远山的优美轮廓、绿油油的草地、果实累累的树木、优雅舒适的居所，还有林林总总的生活器具和必需品"，这一切都在他们的作品中得到了表现。画中人物群像"站立的位置彼此相宜，和那些附属物品首次组成了一个完美的、意味深长的整体"，但是，"单个人物依旧保留了早期风格那种雕像般的独立和尊严，只不过是在传统图样上多加了一点生命气息"。尽管根特祭坛画（现在已被分开）表明兄弟二人"代表了两种不同的风格"，但他们的成就肯定标志了一个全新起点，而非"缓慢展开的发展之链的最后一环"。于是，就在凡·艾克研究刚刚兴起之际，我们就

438

遇到了这些没有定论的关键问题：是自然主义者，还是象征主义者？是开启未来，还是总结过去？近一个世纪之后，正是这些问题左右了我们对一个整体文明——15世纪勃艮第文明——的解释。

莱昂·德·拉波德［Léon de Laborde］伯爵（后来是侯爵）是用现代方法研究和阐释这一文明的奠基人，在他看来，凡·艾克兄弟的艺术并没有那么模棱两可。1847年，他费尽周折，终于获准观看《羔羊的崇拜》［*Adoration of the Lamb*］的侧翼，画中的亚当、夏娃身形比真人要大（图241、图242）。[22] 考虑到社会风化问题，根特枢机主教把它们藏了起来，在一间阁楼上靠墙支放，没有任何防范恶劣天气和潮湿的措施，时间有超过半个世纪之久。在拉波德伯爵眼里，它们就代表了自然本身——画面上，写实主义向前迈进了一大步，从晒黑的痕迹中，甚至可以看出模特儿身体的哪一部分经常暴露在日光之下。他声称：凡·艾克兄弟已经在旗帜上写下了“模仿自然”几个大字，如果他们的杰作能赋予自己征战之权，他们早就让整个世界俯首称臣了。[23] 如果说“模仿自然”一直占据主导地位，那也毫不为怪。这一原则合情合理，所以果实累累。支撑它的不仅是漫长的、提倡精细模仿的细密画传统，而且它比任何其他东西都更吻合这个民族的性格，所以，在短暂仿效意大利样板之后，在17世纪，低地国家的艺术家又重新回到了凡·艾克兄弟开辟的道路。这一观点具有至关重要的影响，事实很快证明了这一点。

在当时，出身高贵之人并不觉得献身学术有何不妥，这门职业既可以对精致的物品和详细的记录进行严谨的研究，又可以对广阔的历史问题葆有一颗生动鲜活、广采博纳的好奇之心，但交游广阔、头脑独立、偶尔尖酸刻薄的莱昂·德·拉波德伯爵，其兴趣范围还是令同时代人暗暗吃惊。与此同时，他自己和朋友们也担心他的精力会白白消耗，难成正果。之所以有这种顾虑，部分原因是其研究看上去零零散散、支离破碎，而且他只同意出版一些非常有限的节选本。[24]

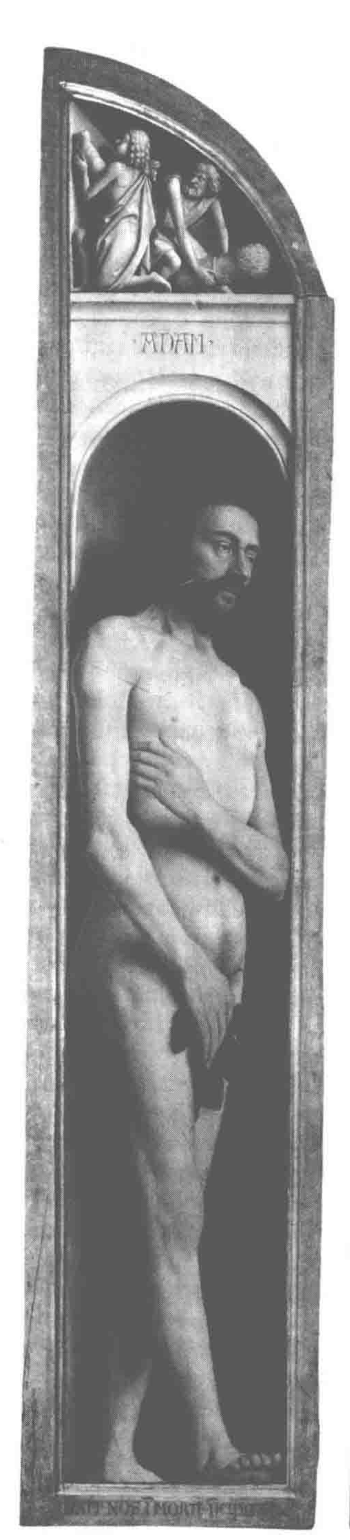




图241　扬·凡·艾克，根特祭坛画：《亚当》（根特，圣巴文教堂）

图242　扬·凡·艾克，根特祭坛画：《夏娃》（根特，圣巴文教堂）

440 拉波德伯爵生于1807年，其父亲亚历山大·德·拉波德［Alexandre de Laborde］是旅行家和考古学家，差不多完全凭一己之力“发现”了西班牙建筑，并将这一发现以豪华多卷本在欧洲印刷出版。18岁的时候，莱昂就随父亲游历了佩特拉［Petra］、西奈沙漠及其他一些地中海地区的僻远之地。五年之后，他以一部精印对开本出版了自己的见闻，以及一些堪称重要的发现。书中绝大多数石印版画插图都取自他在当地绘制的素描，其中还有一幅是他自己身着旅行长袍，扮作“沙漠中的阿拉伯人”的肖像（是阿希尔·德韦里亚根据某位D夫人的素描复制）——这是诸多英文出版物中常见的那种优雅从容、无忧无虑的探险家形象。[25]

1847年，莱昂·德·拉波德接替克拉拉克伯爵［comte de Clarac］，出任卢浮宫雕塑主管，但他同时还是保守党议员，与奥尔良家族关系极为密切，一年之后，大革命革除了他的位置。不久，他又返回卢浮宫，但他新职务的社会地位很低，有段时间还岌岌可危。希腊、罗马艺术已脱离了他的管辖范围，他负责管理的只有中世纪、文艺复兴和现代雕塑。他耗费了很多精力去修复大量从勒努瓦法兰西古迹博物馆运来的仍然在美术学院［École des Beaux-Arts］散乱堆放、无人理睬的雕刻。而他（除了写出了很多文章）还就自己部门的珐琅器写了一部极其详尽、眼光独到、著录精详的目录。另外，他对艺术的工业运用和少儿艺术教育问题也极其热心，他觉得，在教育少儿读写的同时也应该教会他们描画。

虽然他的身份是档案管理员，人们还是（公正地）认为：他不但是一位权威先驱，而且还是法国艺术—历史公会四“圣”之一。[26] 刚刚从卢浮宫免职之际，拉波德伯爵就展开了有关勃艮第公爵——之后是法国文艺复兴——的资料编选工作（其中绝大多数都未出版）。自从蒙福孔及其本笃会同事起，就经常有人编这种虽然有用却枯燥无味、充满学究气的资料，拉波德的做法与此不同，其目标是“让历史的严肃内涵带有趣闻逸事的色彩，充满魅力、生动有趣”[27]，但是，他却（大大方方地）把这一旨趣归到了蒙福孔等人的名下。拉波德的书，用意是为一部文化史提供基础和“论证材料”［Pièces

justificatives]，他曾构想但从未完成这部著作，因为他总是零零散散地发表自己的研究。他深信，“如果不能让文献和一些艺术作品发生联系，那文献肯定会枯燥乏味”[28]，随着对北欧艺术研究的深入，在解读文献时，其鉴定功夫也得到了更大施展。他游览了英国乡间别墅和比利时教堂，希望能学会区分越来越引人关注的凡·艾克、克鲁埃[Clouet]的真迹与赝品，学会辨明罗杰·凡·德·维登[Roger van der Weyden]和霍尔拜因的风格特征：这些工作完全出于独立个人判断，令人印象深刻，但并非总是令人信服。[29]

441

拉波德从一开始就认识到，由于战争和历次革命的破坏，仅凭那些幸存古迹所提供的证据，很难写出一部严肃的勃艮第艺术史。于是，他研究了里尔和第戎的档案，以及布鲁塞尔、根特、布鲁日和旧公国其他弗莱芒艺术圣地的档案。那些一直未进行严格分类的档案令他特别满意，“因为在特定类目下并不能找到我们需要的信息，它总是隐藏在政治、行政事务、宗教，以及城市生活的方方面面”[30]。借助此类材料，以及当地学者的研究（对于他们的发现，他总是注得清清楚楚），他为一大批姓名一直罕为人知的艺术家和工匠的生活提供了背景，有时还会勾画出这种生活的大致轮廓。

为了给真正的欧洲艺术史打下基础，拉波德尝试把“文献研究和古迹原件勘察”融为一体，但这种尝试并没有他预想的那么有用，尽管拉波德似乎从未直面这个问题，但我们忍不住会想，也许正是因为感觉到了这一点，所以他才会打退堂鼓，放弃了原来想要撰写的叙事。

不管去哪儿，拉波德肯定都会研究当地的建筑、博物馆以及档案。当他走出“所有弗莱芒和荷兰城市——图尔奈、根特，特别是布鲁日的小客栈”时，总会感到“一阵阵头晕目眩”，15世纪风格的艺术与他眼前的景象何其相似！艺术和自然在他的头脑中混为一体，让他觉得好像就在凡·艾克的一幅画作，或一页页泥金手抄本中漫步——小屋有统一的立面，那些居民，在灰色的天光下身后没有任何阴影，孤独地站在宽阔的大街上，两边是成排的低矮建筑。[31]艺术绝对忠实于自然形貌。

可是，一旦回到档案，那些文献就组合成一个别样世界。旗帜、盾形纹

章、骑马比武的装备、金线织物、丝绸和白缎子床单、银盘和镀金高脚杯；精工细作的金项链，上面还缀着珍贵宝石；枝形吊灯和红宝石；狮子、单峰骆驼，以及猎鹰猎犬[32]——那些账本一页一页、连篇累牍地记录了这些东西，也让人“头晕目眩”，与静谧、空旷的布鲁日大街带给人的感受全然不同。围绕着勃艮第公爵们的奢华生活，已经有很多充满传奇色彩的叙述，在此基础上，为了充实自己的描述，他继续在那些第一手的、冗长的、令人生畏的证据中勉力前行。勃艮第公爵们——“一帮发育过度的大孩子，其乐趣就是用财富、奇装异服，用盛大隆重、华丽炫目的节日庆典来堆砌辉煌场面”[33]——在这个时候，如果拉波德（他本身是贵族，喜欢收藏艺术品，借此远离现代世界的丑陋[34]，而且天生具有超强的视觉想象力）运用自己的“心灵之眼”，肯定会发现，有关这一文明的证据与打动他的凡·艾克及其后继者所特有的冷静的写实主义艺术几乎毫无关系。这些感受上的冲突能得到调和吗？

过了四分之三个世纪多一点，这个问题被留给了赫伊津哈，他要探索的就是如何才能解决这个问题。然而，拉波德却开始竭力反对任何包罗万象的综合研究了。他强调说，勃艮第赞助人所起的作用是决定了弗莱芒艺术的存在，而非其本质。气候与此无关，英格兰和法国北部同样雾气朦胧，民族性格也是如此，德国人同样充满耐心，耽于玄思，中国人还更胜一筹。政治环境和产业劳作也不例外——汉萨同盟城市又能如何？——种族和语言也不例外。勃艮第宫廷赞助只不过是其慷慨大方的证明。[35]现在，拉波德对勃艮第宫廷赞助——不过昙花一现，与法国不可同日而语[36]——的内容和智性的看法有点自相矛盾，话虽如此，但这起码还是可以说明一件事：上帝四处播种，但只有在特殊条件下它们才会萌芽。如果说弗莱芒艺术追求的是写实主义道路，那么荣耀就应该归于艺术家而非赞助人，正是这些艺术家，厌倦了向依然流行的拜占庭模式顶礼膜拜，亦步亦趋，而且由于缺少古代文化的刺激，他们能看清的也只有“模仿自然”这一条前路。[37]

凡·艾克的“写实主义”，其重要意义得到了普遍承认。例如，当年轻

的布克哈特在比利时旅行时，就对根特祭坛画抱有无限景仰之情。[38] 事实上，根特祭坛画对他的影响是如此之大，以至于1855年当他出版《艺术指南》[*Cicerone*] 时还多少犹豫了一下，怀疑是不是只有意大利才有真正的文艺复兴。在15世纪早期，意大利绘画出现了决定性变化，而这一变化在"凡・艾克的不朽之作"中也可以找到。"这些不朽之作，以其独一无二的光辉掩盖了整个世纪，也掩盖了整个日耳曼、法国和西班牙的艺术"，甚至连意大利人也着了迷。在此，"独一无二"是个关键词，米什莱在解释15世纪意大利并不存在什么真正的文艺复兴时，使用的恰恰就是这个论调，现在，不管布克哈特有没有充分意识到这一点，这个论调又被用在了弗兰德斯人的头上。布克哈特以凡・艾克替换了布鲁内莱斯基，说他是孤独的天才，其后继者跟不上他的步伐，因而只能用极其有限的形式来堆砌自我。米什莱曾说，布鲁内莱斯基去世后，哥特式又顽强重生，数十年后，直到莱奥纳尔多出现，一股劲风才把它们再次吹散。布克哈特也是如此，他坚持说："凡・艾克的后继者染上了一种'麻痹症'，导致丢勒、梅西斯 [Matsys]、霍尔拜因迟迟出场，而他们不得不做的首要任务就是把自己从僵死形式的重压下解放出来，这种僵死的形式正是15世纪的遗产。" [39]

在19世纪八九十年代，拉波德和布克哈特那开创性的成就已被人轻率地加以引用，借以支撑他们本人也许并不认同的一个看法：早在意大利有所觉察之前，北方就已经出现了至关重要的艺术复兴——布克哈特曾说意大利是"欧洲的长子"，但路易・库拉若 [Louis Courajod] 故作惊人之语，充满挑衅地说意大利是"文艺复兴的末生子" [le dernier-né des fils de la Renaissance] [40]。

库拉若深受布克哈特影响，对他也极为尊重；[41] 而拉波德的研究对他的学术生涯更是产生了独一无二、至关重要的影响。[42] 1874年，34岁的库拉若进入了卢浮宫雕塑部。一代人之前，这个部门正是归拉波德掌管。像拉波德一样，他也深度介入了勒努瓦法兰西古迹博物馆残件的整理工作，任务是修补其缺失部分，制作优良的替代物。他是如此痴迷，以至于办公室成了卧

443

室。[43] 他的同事对其档案工作，对他那些简短而又观点偏激的出版物早已耳熟能详[44]，但从1887年起，直到近十年之后，他才有机会向更多听众表达自己的看法：在新落成的卢浮宫学院［École du Louvre］，学生和普通民众赶来聆听他的高见——这种讲座马上会让人联想起米什莱这个名字。[45] 在一个按照18世纪早期式样装修的第二帝国房间里，库拉若坐在铺有绿色厚毛呢的桌前，桌面上扔了几套照片，就像一场重要审判会上陈列的证据。油灯的位置让光只能照亮他的双手，而他的脸则留在暗影中。随着听众的增加——这间房子能坐大约130人——他还会投放幻灯，这在当时可是新鲜玩意儿。不过，他还是喜欢面对实物说话——翻模像，条件允许的话还有那些由他掌管的卢浮宫雕塑。[46]

库拉若冲动鲁莽，生性顽固，但同时也脆弱孤独。他一生未婚，55岁时母亲去世，顿时失去精神依靠，几年后自己也很快离开人世。[47] 他经常使用充满感情的语调，希望能和听众中的年轻人建立“父子般的关系和知识上的纽带”[48]，在民族主义盛极一时的19世纪90年代，这般腔调无疑对此起到了推波助澜作用。但库拉若并不仇视德国人，而是把自己的批评矛头对准了传统说法，不承认意大利人在缔造现代艺术时所起的作用。

布克哈特曾坚持认为，在塑造现代精神——布克哈特用现代精神来界定文艺复兴——的过程中，某位雕刻家——比如多纳泰罗——所表现出的不折不扣的“写实主义”，其意义要比古典艺术和学术的复兴还要深远。库拉若全心全意赞同这一深刻见解，但他坚信，艺术上的自然主义最早出现在北欧，而非南欧。只有在法国，当然，首先是弗兰德斯才能找到文艺复兴的源头——库拉若不太信任文艺复兴这个词，因为它指的是“再生”，而不是新发展。[49] 他整页整页地引用拉波德的文字——在猛然意识到弗莱芒艺术和弗莱芒城市形貌水乳交融时，拉波德曾描述过那种令人难以自持的“头晕目眩”；他还引用了从上述文字中得出的结论，即凡·艾克兄弟明确表达了他们的意图，把全部才华都献给了模仿自然。[50]

就库拉若本人而言，他最喜欢的是雕塑史，100年前，或更早一点，这项

研究就已经开始起步。在12世纪后半叶和13世纪中叶之间，法国哥特风格在欧洲占据了统治地位：这一点毋庸置疑。但从那以后，人们普遍认为哥特风格开始走下坡路。恩斯特·勒南曾强有力地论证过这一点，在他对艺术史的所有贡献中，最有影响的就是这个观点。[51] 勒南说，除了在手抄本插图和其他几个领域中稍有进步，整个14世纪的法国艺术因为脱离了古典主义而渐渐褪色：其特点就是粗糙无趣，追求之物丑陋庸俗。与此相反，库拉若却想证明：继高级哥特式［High Gothic］理想主义之后，自然主义高歌猛进、全面开花。确实，它先是受了弗兰德斯艺术启发，但巴黎（最重要的弗莱芒艺术家都在此工作）才是注意力的焦点——“只有巴黎，才能让弗莱芒艺术更加光彩焕发”[52]，而且，当战争摧毁法国之后，法国艺术还能在和平的勃艮第继续发展。这种佛朗哥—弗莱芒［Franco-Flemish］艺术构成了一次真正的文艺复兴，特点就是个人主义和写实主义，比多纳泰罗和皮萨内洛的自然主义还要早50来年。对古物的崇拜——这只有意大利才可能出现——最终让这个国家超过了法国的运动（从此以后，这个国家就以其开创之功而独享殊荣）；这是“大变革中的一件幸运之事……可惜没人指出这一点”［un des heureux événement de la grande révolution...mais il n’en fut pas le point de départ］。我们可别忘了，他在大喊：“是弗莱芒画派，14世纪中叶最早在法国北部被采用的弗莱芒画派，正是弗莱芒画派（恕我总是重复），正是它所独有的全新的解放原则，以及它带给西方艺术的活力，促成了整个这一场运动，文艺复兴的决定性风格就来源于此——其中也包括意大利文艺复兴风格。”[53]

库拉若的很多话都取自米什莱，但做了修改——虽然他好像没有意识到这一点，但从其字里行间——不止一处地方——还是可以看出当年米什莱在追求几乎完全相同的目标时所使用的观点。两人都想让法国在文艺复兴形成过程中扮演一个主角（尽管不是唯一的角色），米什莱的做法是把文艺复兴放到16世纪，理由是只有法国才能让最早在意大利出现的新发明变得更为高雅，并予以传播；库拉若正好相反，他把运动提前了200年，并强调

444

了强大的瓦卢瓦［Valois］宫廷与从勃艮第慕名而来的艺术家之间的密切关系。只有到了15世纪末，人们才开始真正觉察到来自意大利的冲击："从那时起，法国或佛朗哥—弗莱芒文艺复兴艺术彻底输给了古代风格。"［dès lors la cause est perdue pour l'ancienne forme purement française ou franco-flamande de la Renaissance］[54]

通常，人们都认为意大利文艺复兴的影响非常重要，库拉若对此总是持有诸多保留意见，尽管如此，他还是对意大利和意大利艺术反应热烈。[55] 他对勃艮第中世纪晚期和文艺复兴时期的雕塑充满热情，去第戎简直就是去朝圣，他高声赞美克劳斯·斯吕特［Claus Sluter］那无与伦比的重要性；我们还知道，当他在法国外省"用心灵逐一勘问那些古代石刻时，完全陷入了精神和考古学上的沉醉状态"[56]。但奇怪的是，几乎还没有证据表明他对比利时有什么个人感情，在生命的最后几年，他也很少去外国旅行。

445

1888年12月26日，他在卢浮宫学院做了一场讲座，题目是《"弗莱芒风格"一词的定义》，这场讲座的确完全不含任何个人感情色彩。讲座大量引用了别人的结论，在论及布鲁日和根特的特点时，并没有出现作家们在描写古弗莱芒人时那种挥之不去、令人黯然神伤的论调——不过，他之所以这么寡言少语，也可能是因为他留给后人的讲稿并不完整。[57] 这场讲座比其他所有讲座都引人注意，因为他谈的主要是绘画而非雕塑——两个星期后，库拉若给出了解释，他坚称：凡·艾克肯定为雕像提供过设计稿，而且他和罗杰·凡·德·维登肯定为职业雕刻家制作的雕像上过色。[58] 这场讲座明显文不对题，其内容不外是："在近百年的时间里，凡·艾克兄弟和克劳斯·斯吕特的弗莱芒风格一直在欧洲艺术史上占有无可争辩的统治地位，是真正的霸权……无论你喜不喜欢，弗莱芒艺术在文明史上都占有极为重要的地位。"大体上看，北欧艺术天性激烈，创造性强，而弗莱芒绘画的影响就是全力把它引向了写实主义道路。尽管如此，库拉若还是（以其少有的向流行观点妥协的姿态）下结论说："在一幅梅姆林和一幅昆廷·梅西斯［Quentin Matsys］作品的灵魂深处，肯定蕴藏着一座温情的宝库。整个弗莱芒艺术都对情感和情

绪怀有强烈的感受力，它注定会恋慕自然，想着描画它的灵魂，让沉默的宇宙发声。它是风景画和肖像画命中注定的母亲。”库拉若劝他的听众多看看照片，了解弗莱芒早期艺术的重要收藏：那些存放在伦敦、慕尼黑、柏林、马德里、布鲁塞尔和其他地方的藏品，还有“巴黎那些极为罕有，但绝妙无比的嵌板画，我们的凡·艾克，我们的梅姆林，博讷济贫院［Hôpital of Beaune］那幅伟大的祭坛画”[59]。

弗莱芒艺术，以其写实主义而成为整个欧洲文艺复兴背后的推动力量；但它的重要作品四处分散，罕为人知——在库拉若的讲座上，如果听众检查一下他所提供的那些并不充分的证据，那他们肯定会得出以上两条结论。15年后，一场至关重要的展览出现了，这次展览让上述第一条结论经受了检验，因为它正好弥补了第二条结论的缺憾。

三

早在1900年，有一位比利时艺术撰稿人保罗·魏特曼［Paul Wytsman］提议，应该在布鲁塞尔组织一次弗莱芒早期艺术展。在前些年，欧洲各地举办过一系列由民族主义情绪促成的展览，特别是在阿姆斯特丹和安特卫普举办的纪念伦勃朗、鲁本斯的展览，这些都让他受了鼓舞。一个委员会成立了，信件立刻被寄往布鲁日和根特当局，希望他们出借这些城市引以为荣的梅姆林和凡·艾克作品。委员会旋即收到了颇有礼貌的拒绝书，理由就是后来尽人皆知的那一种：一方面，可能会损坏绘画；另一方面，也可能会损害当地旅游业。接下来的事更是出人意料。布鲁塞尔的委员会建议说，为什么不把预定的展览移往布鲁日呢？建议立即被采纳——只不过，最早构想这个计划的人现在几乎已全被请出了委员会[60]——最后，亨利·凯尔万男爵［Baron Henri Kervyn de Lettenhove］接管了组织机构，他是国会议员的儿子，历史学家，本人是个炽热的爱国者，业余艺术家，也是一位多产的文化论题作家。[61]

446

还有大量的困难。布鲁日市政当局最初拒绝合作，这制造了很多尴尬。[62]现在它又不想提供资助。如果市政当局不同意做这些事，那么政府也

拒绝支持。新组织者试探性地给出了所有爱国主义理由，还列出了像拉波德这些外国学者的研究成果。最后，公家和私人联手，凑齐了钱。

合适的展览场地就像经济问题一样棘手。委员会最初觉得格吕修公馆[Hôtel Gruuthuse]（一所漂亮的15世纪私人大宅，毗邻圣母院，刚刚被市政府征用）是个理想的所在。获准展览的画作数量越来越多，但当局决定格吕修公馆的房间只能展览泥金抄本、装饰艺术品，甚至是史前艺术品。最后一刻，这些东西被匆忙、混乱地集中在一起。虽然其中有很多华丽的物品吸引了热情高涨的观众[63]，但事实证明，还是绘画给人的影响最大。有意思的是，此前，在何处挂画的问题似乎一直无法解决，时间拖了好几个月之久。在经历了无数次官场纠缠后，凯尔万最终说服了市政当局，在展览开幕前六个月，市政府同意换地方开会，把一套八间的办公室和省府宫[Palais Provincial]露天空间都交给他调度。省府宫是一座很威风的新哥特式大楼，落成的时间还不到一代人，占据了大广场[Grand Place]的一大半，广场尽头矗立的恰是中世纪布鲁日的象征——那著名的塔楼。展览的感情含义和爱国主义含义被表达得淋漓尽致[64]，尽管好多人都说：绘画被安置在那些狭小的、影影绰绰的房间里，什么都看不清楚。[65]

挑选画作的过程耗时一年多——凯尔万后来写道，要是有三年时间就心满意足了——真正的暂借申请在开展前一个月才送出，而就在开幕前一个星期，真正送达的也只有允诺过的400多幅画作中的300幅。[66]许多关于协商出借问题的细节都公布了（还有更多内容未予发表）[67]，这些材料向历史学家透露的信息意义非凡。布鲁日展览给人的印象极为特别，整个事情神出鬼没，而且（在整个展览中）这些画作之所以能被选中，意外之事和有意选择至少是各占一半。

447

向圣彼得堡借画失败了，这件事给凯尔万和他的同事上了一课：想要得到需要的画作，建立私人联系是多么重要！[68]随后，他们拜访了许多欧洲最杰出的收藏家。这些人充满魅力，手段高强，仅从英国一地，他们就设法借走了70余件作品。别忘了，当时的伦敦正因为比利时人支持布尔人[Boers]而满腔怒火，而且连国王都拒绝外借作品，部分原因是两年前他在布鲁塞尔

曾有年轻人试图行刺，而比利时当局竟对此人宽大处理。[69] 法国人和德国人也很慷慨。在比利时之外，尽管博物馆和教会最终被说服，同意像私人收藏家那样自由出借画作[70]，但实际上公立机构一直很少介入此事；他们从伦敦国立美术馆、卢浮宫、普拉多美术馆或弗里德里希大帝博物馆得到的不过是些照片（后来被分开展览）——他们还是要仰仗私人收藏家和画商，仰仗他们的品味、兴致和诚实。尽管组织委员会有些成员是一流专家，但他们好像并没有专门为展览推荐过几幅非常有名的画作。我们从凯尔万的回忆录中还得知，他本人也被那些在巴黎、伦敦和其他地方碰到的富有而优雅的收藏家迷倒了，他成功地把他们纳入了咨询委员会[71]，而他自己也乐得接受他们的各种画作。于是，很多次要的、真伪不明的画作也顺理成章地贴上了乐观的标签。

还有一个问题摆了出来，那就是展览名称（通常，对那些参与展览筹备工作的人来讲，其意义甚至比送展物品本身的质量更重要）。这种事并非无关痛痒，因为一次成功的展览，既依赖于一位位观众对其内容的评价，也依赖于它所唤起的期待。委员会自成立那一天起就开始了有关展览题目的冗长讨论[72]，在人群已经涌入省府宫好几个星期之后，他们还在会场和出版物中不停争论。用“早期”［primitives，亦有原始之意——译注］这个词来描述那些技巧高超、抱负远大，并且已经远远超越前辈的艺术家，这岂不是很愚蠢，甚至还有点贬义吗？[73] 所有人都同意，这个最早由法国人所采用的词语牛头不对马嘴，甚至是误导。在反对者中，最愤慨的是一位极其虔诚的比利时学者尤勒斯·黑尔比希［Jules Helbig］，他痴迷弗莱芒大师已近40年之久。确实，他承认：“之所以把他们划入‘早期艺术家’之列，可能是因为他们谦卑恭谨，劳作适度而又精细，绝不坑蒙拐骗、自吹自擂，但我们不能因此而小看他们，视其为伟大艺术诞生之前的什么过渡阶段。提到这些大师，我们应当铭记庇护九世的圣言：‘一个人用词，总要实事求是。’”[74]

已故教皇会怎样解决展览名称这个问题呢？黑尔比希什么也没说。但有一点很清楚，他自己已经意识到“复兴”这个提法可能不太会被人接受，除 448



图243 彼得·勃鲁盖尔，《安乐乡》（慕尼黑，古代绘画博物馆）

了库拉若的长篇大论，这个词还与意大利、异教牵扯太多。有次开会，当凯尔万问他能否给个合适的名称时，他来了一句“文艺复兴时期的古代大师”[les maîtres antérieurs à la Renaissance]，男爵不动声色地说：“我们要的是一个词，不是短语。”[75] 就这样，“早期艺术家”这个“最差”[*pis aller*] 的词保留了下来。

展览名称之所以会产生这些麻烦，其中一个原因是组织者从未就所设想的展览范围做过任何公开声明。现在也没有任何证据表明他们对此问题有过激烈争论；而且，虽然画作的挑选有时不合逻辑，甚至有悖历史，但大体上依然目标明确。要形容彼得·勃鲁盖尔的《博士来朝》[*Adoration of the Magi*]、《安乐乡》[*The Land Cockaigne*]（图243）和《清查伯利恒人口》[*Census at Bethlehem*][76]，“早期”这个形容词可一点也不合适。而比勃鲁盖尔稍微年长的同代人，安特卫普的弗兰兹·弗洛里斯 [Frans Floris] 却一张

画也没入选，为什么不选他，就像为什么选那三幅杰作一样，其中大有玄机。在开展前几天，出现了一本简短的导览手册，其结尾几句话把事情交代得一清二楚："有一大批民族画家正在抵制意大利文艺复兴日渐增长的影响，勃鲁盖尔就是其中的殿军……这批弗莱芒早期艺术家聚集在布鲁日，可不是为了好玩儿、逗乐或插科打诨。"[77] 勃鲁盖尔去过意大利，但依然忠诚于家乡的艺术，实际上正是这件事让他赢得了特别的尊敬。[78]

勃鲁盖尔的做法显得比扬·葛萨特［Jan Gossaert］（马布斯［Mabuse］）要高尚，后者比他早两代，曾访问过意大利，"被文艺复兴迷住，以至于把自己的画派传统完全抛诸脑后"[79]。葛萨特确实得到了16世纪意大利人的赞扬，"因为他在历史和诗歌题材风景画中加入了人体，而且是把这种意大利方法传入其他国家的第一人"[80]。令人称奇的是，展览中居然真有这样一幅作品（很小的一幅画，有签名）——画面上，壮健的、胡子拉碴的赫拉克勒斯正和四肢在空中乱摆的安泰俄斯［Antaeus］搏斗。[81] 不过，展览中其余那些传为出自他的手笔的画作都是些纯净的肖像画和宗教风景画，画的是深遮密裹的圣母和简朴的供养人，全都中规中矩。

这次展览活动的核心思想是纪念一个完整的、充满活力的民族文化。在葛萨特的画中，人体、异教和意大利这些细微倾向并未引起人们注意，当然也无伤大雅。真正令人揪心的倒是这样一件事：虽然勃鲁盖尔体现了民族文化的活力——这种活力，甚至在民族文化面临四面楚歌之际依然存留，但是，可悲的社会现实却让凯尔万及其团队四处碰壁，根本不能用同样强硬的方式来庆祝这一文化的诞生。1816年——也就在一年前，被巴黎拿破仑博物馆［Musée Napoléon］扣押了20年的根特祭坛画的四块中央嵌板返回了原来的城市，一位大教堂的教士把绘有亚当和夏娃的两块翼板藏了起来，外人无法接近，而且还把剩下的侧翼给卖了。到了1821年，柏林博物馆买到了这些东西；40年后，《亚当》和《夏娃》嵌板画被还给了比利时政府，陈列在布鲁塞尔皇家博物馆里。因此，直到1902年，弗莱芒艺术至高无上的象征物还一直散落在三家机构。组织者的梦想就是把整个祭坛画集中起来在布鲁日展出。

这个梦想还被写了下来：凯尔万曾有过生动描述，某天晚上，当他把一封信藏在枕头底下之后，脑子里都是甜美的旋律——此信宣布了一条“轰动性消息”，说只要根特送来中央嵌板，柏林就准备出借它所收藏的翼板。[82] 当地教会（在过去的一百年里，他们对所托管的杰作一直照看不周）对此事断然予以拒绝。最后，整个根特祭坛画展出的仅仅是从布鲁塞尔借出的《亚当》和《夏娃》。

从1902年6月中旬开始，在超过三个半月的时间里，有将近35 000名观众涌入了省府宫那宏伟的门廊和前厅，登上了那威严的楼梯间，从罗斯柴尔德［Rothschilds］和萨莫齐［Somzées］以及其他私人藏家和公共机构借来的中世纪壁毯张挂其间。[83] 二楼，在观众的正对面，是一间狭小、昏暗的房间，里面展出的是凡·艾克兄弟、他们的前辈，以及直系传人的画作；[84] 从布鲁塞尔借来的那两张神色憔悴的裸体画，也出现在了用以震慑观众的第一批作品之列。展览的影响势不可挡，为后来讨论弗莱芒艺术定下了调子。有位批评家说，画这些作品“用的是一颗诚心，甚至是一股蛮力，就连我们这些最现代的写实主义者也会震惊”[85]。在正对这几幅画的显要位置，悬挂的是《出现在圣多纳蒂安、圣乔治和凡·德帕勒教士面前的圣母与圣婴》［*Virgin and Child in the Presence of Saints Donatian and George and Canon G. van der Paele*］（图244），它体现了前辈艺术家的“肃穆、内敛”，就连丢勒都无法超越，此种气质让这件色彩绚烂的杰作极具震撼力[86]，有位批评家深受感动，挥笔写道：“它是最写实主义的画作，显然，作品之构思并非出于题材选择，而是出于它的艺术观念，后者才是重点。和作者扬·凡·艾克相比，‘从未见过天使’的库尔贝还称不上更严谨的写实主义者。”[87]

450

扬·凡·艾克用一丝不苟的笔法描绘了嘴唇薄薄的妻子玛格丽特，这幅画也挂在这个房间。从英国送过来的两张画也被挑出来，并作为特别重要的作品与这幅肖像一起印在了宣传册上。德文郡公爵［the Duke of Devonshire］的《圣托马斯·贝克特的加冕》［*Enthronement of St Thomas à Becket*］（图245），署名是扬·凡·艾克，日期是1421年，可能是这位艺术家已知年代最早的作

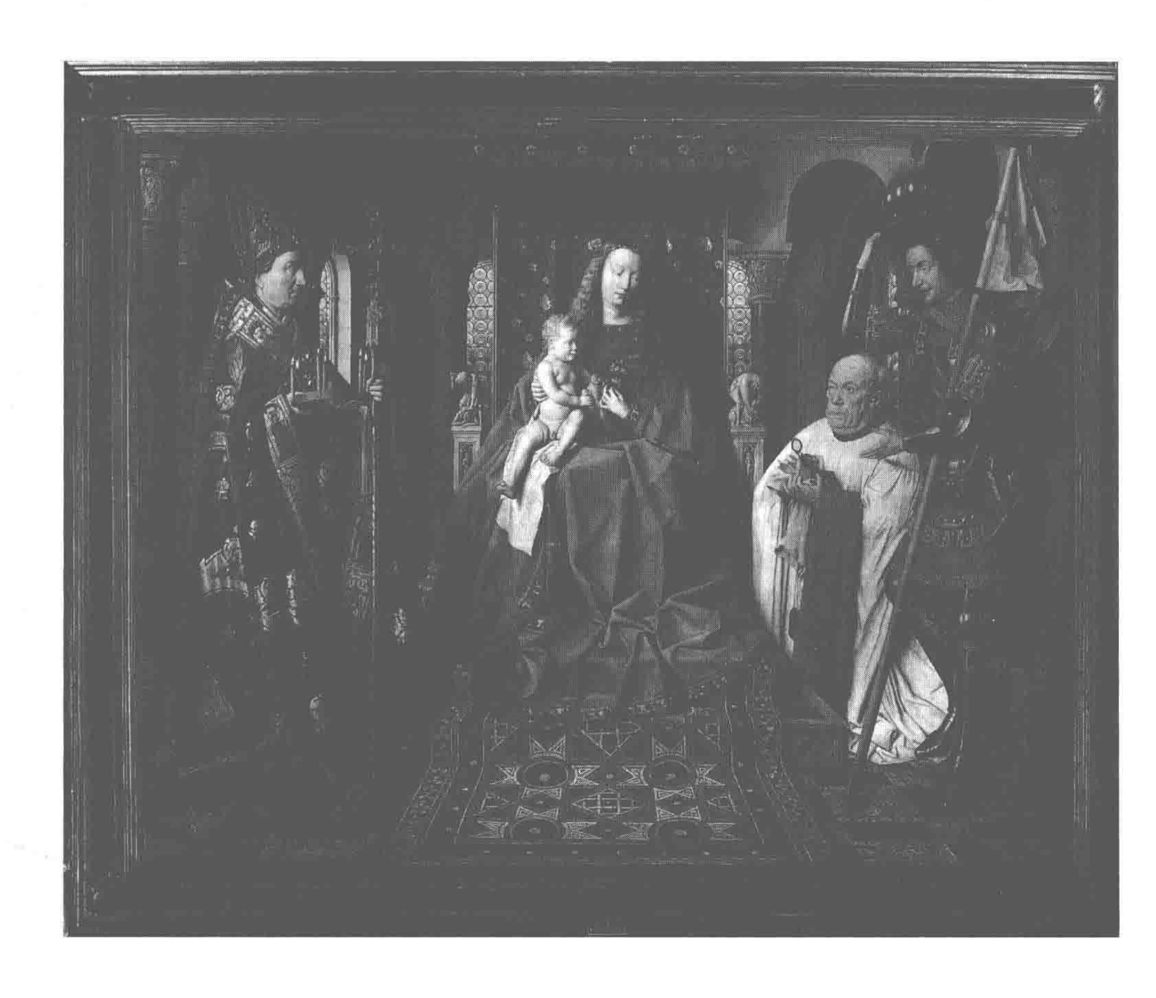


图244　扬·凡·艾克，《圣母与凡·德帕勒教士》（布鲁日，格罗宁根博物馆）

品。由于这一点，再加上其题材明显对英国历史具有重要意义，所以它引起了热议；不过，至少在展览前30年，克罗［Crowe］和卡瓦尔卡塞莱就全面质疑过此画的真伪。卡瓦尔卡塞莱说："无论如何，我们都不会相信它是凡·艾克1421年的真迹。"[88] 尽管画面覆满尘污，并厚厚地重画过几层，但画面风格明显属于较晚时期。千篇一律、毫无表情的头部，还有那僵硬、拥塞的构图显然都与凡·艾克的作品不搭边。这幅画曾被誉为他的杰作之一，但在此次展览中，这一虚名终结了，尽管直到数年后，人们才发现签名是伪造

451



图245 为圣罗姆尔德作画的年轻大师，《圣托马斯・贝克特的加冕》（都柏林，爱尔兰国立美术馆）

之物，此画被认为是纪念梅赫伦的圣罗姆尔德［St Romold of Malines］（曾被加冕为都柏林主教）生平的系列作品之一，于15世纪晚期制作于科林・德・库特［Colyn de Cooter］的作坊。[89] 几位眼尖的观众发现，展览中还有另外一件出自这一系列的作品，挂在另一个房间，作者写的是赫拉德・达维特［Gerard David］。

从英国借来的另一件作品也陈列在凡・艾克房间，这是弗朗西斯・库克［Francis Cook］爵士送展的《墓地上的三位玛丽》［*Three Marys at the Sepulchre*］（图246）。不出所料，这幅画确实激动人心，这不仅因为它极富吸引力，还因为它和观众在展场看到的其他几件作品明显有别。在辽阔的、怪石嶙峋的风景中，在中心位置，金发白袍天使跪在敞开的棺盖上，棺盖略微零乱地架在一具空棺上。天使对面是三位哀悼的妇女，又高又瘦的穿蓝袍，其余穿绿袍和红袍，她们从左侧进入画面。和她们相对的是三位全副武装、笨手笨脚的士兵（也许是仓促间雇用的农民），或倚或卧，正在傻睡。远处数人，或步行，或骑马，朝着满是穹顶塔楼的耶路撒冷前进。这时，天色已暗，空中点缀着片片轻柔的粉色云霞，在画面上洒下了温和却散乱的光芒。尤勒斯・黑尔比希在《基督教艺术评论》［*Revue de l'Art Chrétien*］中描述了这幅画，称它“极富魅力，远迈群伦”，为了形容其特点，他还抬出了莎士比亚的名字；[90] 确实，在凡・艾克的一生中，还没有哪幅画是如此坦率简易、平淡天真——出现这种

452

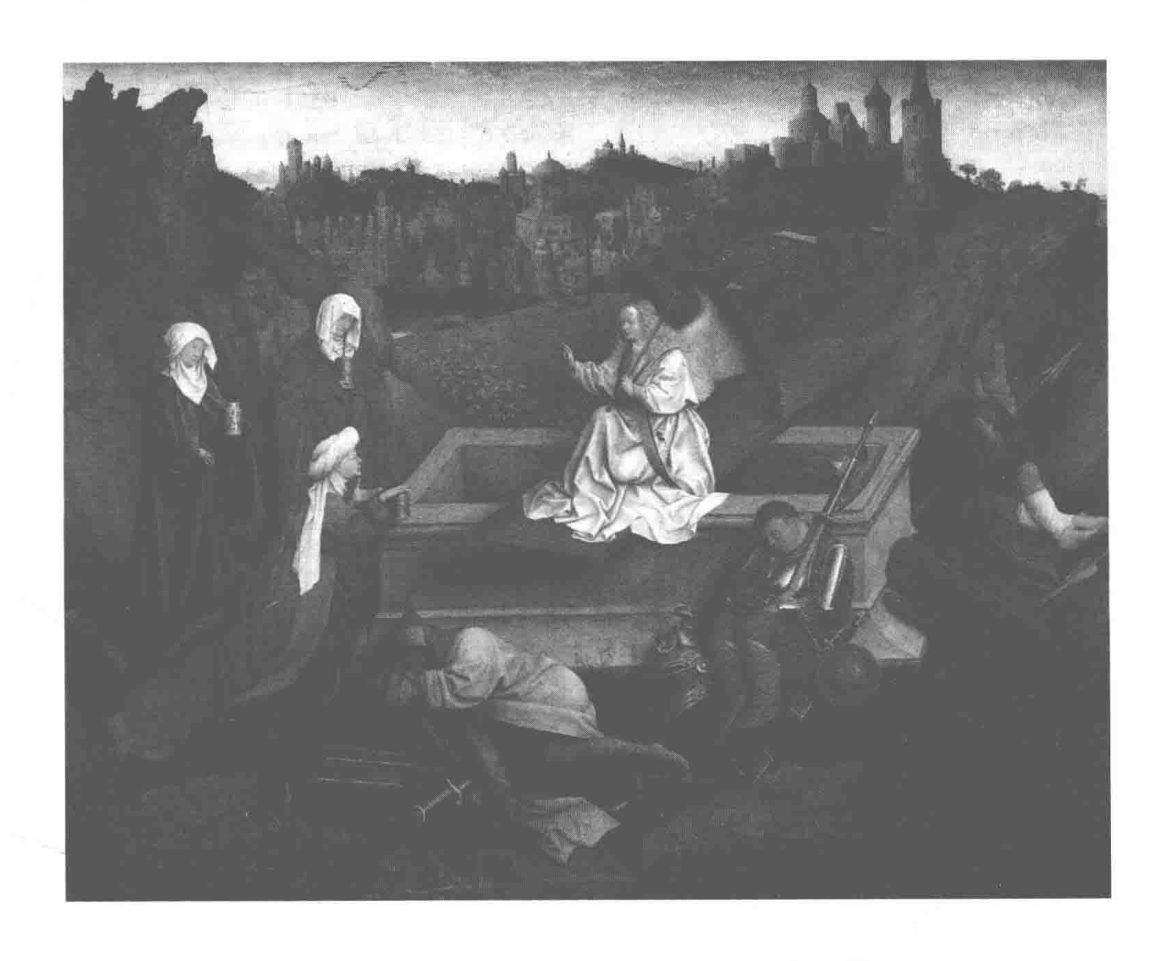


图246　休伯特（？）· 凡 · 艾克，《墓地上的三位玛丽》
（鹿特丹，博依门斯 · 凡 · 伯宁津博物馆）

效果，部分原因可能是这幅画的素描和透视略有缺陷。

两年之前，《基督教艺术评论》就已确认此画的作者是扬 · 凡 · 艾克的哥哥休伯特，当时人们对这位艺术家知之甚少，有时还怀疑到底有没有这个人。[91] 这一鉴定意见得到了普遍认可（尽管不是所有人），在布鲁日，这幅画就是用他的名字展出。无疑，这要归功于（至少是一部分）詹姆斯 · 威尔[James Weale]，是他最早提出了这一鉴定意见，并负责编撰展览目录。

长久以来，在研究弗莱芒早期绘画的历史学家中，英国人詹姆斯 · 威尔一直是泰斗。[92] 他于1832年生于伦敦，早年曾对考古及中世纪艺术感兴趣。

他矢志于教会事业，却在1849年——最初是出于对彩色玻璃窗和宗教绘画的热情——改信了天主教，并被迫放弃了进入牛津大学的机会。不过，他为穷孩子在伊斯灵顿［Islington］建了一所学校，直到1855年一直在那里教书。之后他和自己的小家庭定居布鲁日，几年前，在尼古拉斯·怀斯曼［Nicholas Wiseman］（未来的枢机主教）的陪伴下，他曾访问过这个城市。[93] 在那里，他为造访比利时及其邻国的旅行者写过一本导游手册，对北方艺术研究贡献极大，同时写过一系列文章，谴责到处泛滥的"修复"工作。他还重构了赫拉德·达维特以及其他次要画家的生平和工作，当时，这些人的作品几乎无人知晓，并厘清了许多笼罩在像梅姆林那种非常受人仰慕和欢迎的大师身上的不实传说。1867年，他得到了圣托马斯和圣路加公会［Guild of St Thomas and St Luke］授权，为弗莱芒早期绘画编撰目录，并在他们的大厅里参与组织了一次展览。[94] 他一共收集了200余幅画作（坦白地讲，绝大多数都是18世纪之前去世的布鲁日市民肖像），但他声誉在外，可以向比利时很多教堂和宗教机构，甚至是向伦敦和巴黎的著名收藏家开口去借"早期作品"。[95] 威尔的弗莱芒中世纪艺术研究及其影响完全可以一语道破：第一，它根本不是弗莱芒艺术，而只是莱茵兰画派［Rhineland school］的一个分支；第二，这一画派的基督教情感可以把现代艺术从写实主义的泥坑中解救出来。

1878年，威尔返回了英国，开始了一项持续多年的工作。他要"尽最大的努力减少南肯辛顿［South Kensington］国家艺术图书馆杂乱无章的状态，让它有点样子，还要让研究者都知道并能接触到那些深藏不露的宝贝"[96]。他一直是个满身学究气、很难相处的人，在博物馆那几年也是鸡犬不宁；1897年，他退休了（尽管还未到年龄限制），开始全身心投入到自己的研究中。几年之后，有人这样形容他："瘦高个儿，宽肩膀，微微驼背，穿一件剪裁不入时的灰色外套，步履蹒跚地迈着外八字，胡须灰白，戴一顶黑乎乎的帽子，帽檐宽得吓人，一双近视眼，透过藏在帽子下面的眼镜盯着你……就是那种文物专家的眼神。"[97] 威尔年近69岁，被年轻的德国人视为"早期尼

德兰艺术史长老”。[98] 当时，尽管他“疑神疑鬼”，视力越来越差，但凯尔万还是说服了他，让他参与那项酝酿中的、尚未确定的展览。凯尔万几乎没见过他，但一见面就被这个古怪的英国人惊住了、逗笑了、迷倒了，“当他开始研究文献时，总是激动得发抖”，他一瘸一拐、心不在焉、急匆匆地向前走，或说是跑，尽管他连两米外的东西都看不清，两条腿隔着过于肥大的裤子碰来碰去。两人开始了漫长的通信，其中只有一小部分公之于众[99]，可以明显看出，威尔对布展事宜并不十分满意。尽管他可以自主挑选画作，但不是他挑选的画作他都看不上。关于挂画的问题，他对同事也极为不满。更重要的是，他想要编撰的展览目录也存在着严重问题。他在英国断断续续编着自己的条目，直到展览即将开幕的前几天才赶到布鲁日，毫无疑问，在展览目录最终呈现之前，他已经拖得太久了。[100] 而且，威尔（更像一位档案学家而非鉴赏家）还被迫在目录中担保了由借画者本人所做的鉴定结论，尽管他私底下认为那都是伪作。[101] 展览之后的两个月，布鲁日的饱学之士召开了一次会议，目的是讨论展览所引起的问题。会议记录暗示，虽然他备受尊重，但明显有点焦躁易怒。这件事，与其说是其事业巅峰的标志，还不如说他正在走下坡路，新趣味和一种新的学术正在崭露头角。[102]

454

威尔的序言实用、信息丰富，但总体来讲还是有所保留。对于某些需要撰写的艺术家，他应该会反应激烈，但序言中看不出丝毫迹象（虽然他根本没有提到勃鲁盖尔这个明显的反面例证[103]）；他的某些观点开始过时了，但序言也同样看不出这种迹象。一年之前，他曾这样写道：

> 扬·凡·艾克用眼睛观看，梅姆林用心灵。扬栩栩如生地研究、摹写和复制面前的模特，毫无疑问，梅姆林也研究和摹写，但他做得更多；他沉思、反思；整个灵魂融入了作品。他让面前的模特理想化、美化了，或者说异化了……他对很多题材的表现是如此微妙、如此令人愉悦，也许，除了安杰利科修士，再没有别的画家能做到这一点。和尼德兰画派

其他大师相比，他最有诗意，最有音乐感；他的许多作品就是完美的小宝石。

凡·艾克的圣母“总是很世俗化，有时甚至令人生厌”，圣婴基督“总是画得老气横秋，令人难以接受，罗杰（凡·德·维登）笔下的形体瘦削无趣”，但在梅姆林的画中“可以看到更高贵、更欢愉的姿容”。[104] 在表现凡·德帕勒［Van der Paele］（图244）的那幅木板油画中，凡·艾克的缺点——“视野局促，缺少宗教的——对！甚至是诗意的感觉”——表现得最为明显。[105] 说真的，有时候凡·艾克本应该利用这一缺点，画些更有个性的肖像，实际上，

梅姆林才是一个真正的艺术家，远比凡·艾克感情丰富……在他的画中，一眼就可以看出他是个真正谦卑之人，有一颗纯净的心。当艺术开始摆脱教会婢女的地位，希望取悦于人类的时候，他却保留了对基督教传统的热爱，用最真诚的朴素，画出了他信仰和崇敬的事物，一如他在沉思冥想中构思和看到的一切。[106]

威尔那一页页诸如此类的文字已远远超出了凯尔万男爵及其委员会的目标，他们只想着纪念“弗莱芒艺术的弗莱芒特性”。但对威尔来说，真正重要的是弗莱芒早期艺术中的虔诚之心，在评论梅姆林和其他几位画家时，他采用的就是四分之三个世纪之前，里奥［Rio］和其他天主教作家在论述同时代意大利艺术家时所使用的标准。

455

在所有弗莱芒画家中，梅姆林一直最受欢迎。如我们所见，其《莫里尔三联画》和他的任何一件单幅绘画一样，对北方早期艺术趣味的复兴功不可没。1902年，凯尔万就已经意识到，他策划的那一类展览如果想要成功——实际上是成立——那就离不开对梅姆林的充分介绍[107]，幸运的是，梅姆林的几乎所有主要画作都可以在布鲁日本地济贫院和教堂中找到。可是，就像两

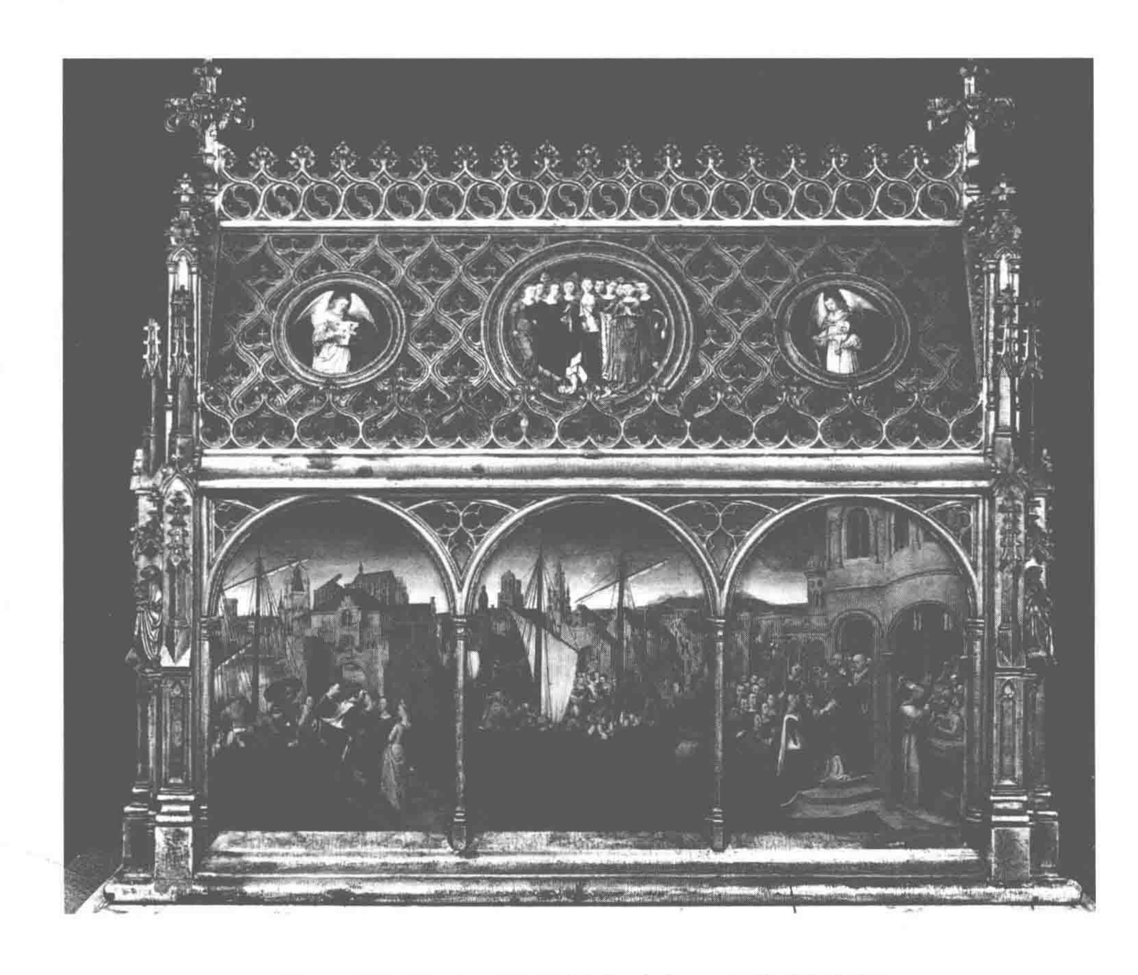


图247　梅姆林，《圣厄休拉神龛》（布鲁日，圣约翰安养院）

年前拒绝借画给布鲁塞尔一样，相关机构的管理委员会依旧拒绝出借画作，凯尔万于是以辞职相要挟。他竭尽全力才克服了所有的困难，这是剩下的最后一个大难题了。[108] 结果，展场最大的房间里已经挂了大约38件传为这位艺术家的画作。组织者宣称（当然是自鸣得意），这已经超过了其作品总数的一半，除了吕贝克［Lübeck］的《钉上十字架》、但泽［Danzig］的《最后的审判》、慕尼黑的《圣母七喜》［*Seven Joy of the Virgin*］之外[109]，这里荟萃了他所有最主要的作品。

在梅姆林的所有作品中，那件圣厄休拉［St Ursula］缩微神龛（图247）最受欢迎——它位于展厅中央，放在独立展台上，罩着玻璃箱[110]，四壁挂着

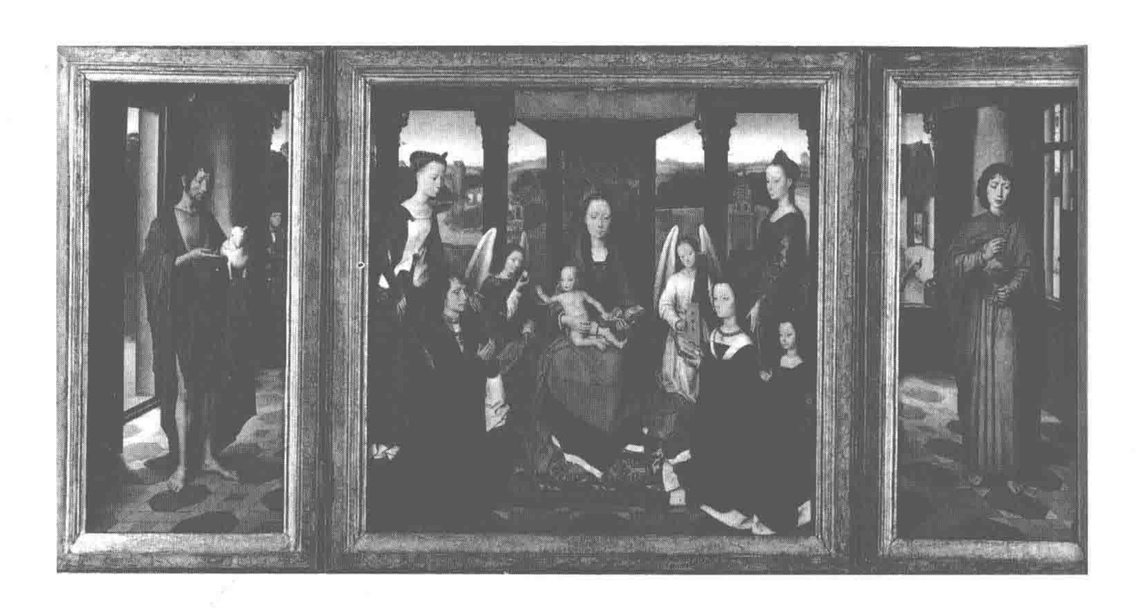


图248 梅姆林，《多恩三联画》（伦敦，国立美术馆）

他最著名的宗教题材杰作：来自查茨沃思［Chatsworth］的是一幅三联画，中央嵌板上画的是华盖下的圣母子，背后是盛大堂皇、开阔辽远的风景，圣徒、天使在跪拜的约翰·多恩爵士［Sir John Donne］及其女儿中现身，每块翼板上又各画了一个圣约翰（图248）；来自罗马多利亚王子［Prince Doria］的是那幅特别令人感伤、温婉动人的《哀悼死去的基督》［*Lamentation over the Dead Christ*］；来自布鲁塞尔的是《圣塞巴斯蒂安的殉教》［*Martyrdom of St Sebastian*］，画家在处理这一题材时，刻意回避了紧张感和暴力气氛，这也许是作品吸引观众的一个原因；来自布鲁日当地的是《莫里尔三联画》、《哀悼》［*Lamentation*］和漂亮的《圣凯瑟琳的神秘婚礼》［*Mystic Marriage of St Catherine*］——此画非常端庄、沉静，色彩缤纷而和谐——其中一块翼板上画着施洗者约翰被斩首后的场景，笔调冷淡，几乎不近人情，另一块翼板上画的是面无表情的福音书作者圣约翰［St John the evangelist］站在拔摩岛［Patmos］上，正在记录着神启，看上去是老调重弹。

456

还有来自伦敦、巴黎、维也纳、慕尼黑等地公私收藏的祭坛画和宗教绘画，但不是所有这些作品在今天都被视为梅姆林原作——实际上，威尔当时就对部分作品进行了否定。尽管如此，对那一大批涌入展厅、想在尘世中寻求慰藉的观众而言，画中有那么多甜美、亲切、完美的圣母，那么多温和而又举止可爱的圣婴基督，那么多严肃、冷峻的使徒和殉道者，真是叫人如痴如醉。“我们并不想抬高他，让他和已臻于人性最高境界的四五位天才中的任何一位平起平坐，”《半月刊》[*La Quinzaine*] 的一位通讯员这样写道，“但可以这么讲，他的灵魂要远比任何一颗现代心灵更能理解天堂的欢乐……他是伟大的早期艺术家，代表了弗莱芒绘画的最高宗教成就，是鲁本斯之前最伟大的名字。”[111]

展览还集中了梅姆林一组精美的肖像画，这些同样备受赞赏，其中最出色、令人过目难忘的是从安特卫普博物馆借来的《手持一枚罗马钱币的男人》[*Man holding a Roman Coin*]。不过，专属于他的这间展厅还是以宗教画为主导，这可能是有意而为，也可能是因为那些齐胸肖像更分散、更难获取。在简单讨论了这几件杰出的特例之后，观众还是认可了一个传统看法，他不仅是“本次展览之王”，而且还是一位“温柔的天才”[Joux génie]，是弗莱芒的安杰利科修士，甚至是“北方的拉斐尔，通过笔下的使徒和天使，他画出了满怀优雅与温情的内心梦想”[112]。

457

在展览中，观众尤为感兴趣的第三位画家是赫拉德·达维特。几年之前，威尔就写到了他，称：“恢复这位伟大画家在低地国家艺术史上的地位，我义不容辞。”[113] 展览上有他这么多画，简直就像是天意。在展场，大约有20件作品归在了他的名下，这些画给人的印象是，画家是温柔梅姆林的温柔追随者，有时候，人们还会把两人弄混[114]，他把梅姆林的平静和虔诚传给了下一代，同时又加入了非常个人化的色彩感受。[115]人们觉得，他那幅出自布鲁日博物馆的崇高庄严的《有一位天使的基督受洗》[*Baptism of Christ with an Angel*]“美得令人难以置信”[116]（图249）。毫不奇怪，威尔被此画抒情



图249　赫拉德·达维特，《有一位天使的基督受洗》（布鲁日，格罗宁根博物馆）

诗般的风景深深吸引，认为“其精妙之美无以复加”[117]。不过，威尔特别坚持、不惜一切代价借也要来展览的却是《有使徒和天使的圣母子》[*Virgin and Child with Saints and Angels*]（凯尔万说，它如果不是这位杰出艺术家最美的作品，那也是他最精致的作品，图250）。它归鲁昂博物馆所有，对组织者而言，借这幅画所遇到的问题可能是他们碰到的最大麻烦之一。[118]

458

漂亮的画作（当然，还有不漂亮的画作）在不同时期总会激起不同层次的情感。很难说清楚为什么威尔和其他19世纪艺术爱好者会对藏在鲁昂的这幅画情有独钟。赫拉德本人把这幅画献给了锡安卡梅尔修道院 [Carmelite monastery of Sion]（他本人及妻子出现在背景的两端），此后就一直保存在修道院，直到1783年此画被售出。赫拉德有三幅史料完备、有案可查的画作，这是其中之一，这一点肯定增添了它的声誉。[119] 但更重要的是，只有在这件作品中，赫拉德（也可能只有他，而非别的弗莱芒画家）才把当时人们所激



图250 赫拉德·达维特,《有使徒和天使的圣母子》(鲁昂美术博物馆)

赏的两种品质——中世纪艺术中诚挚的“纯真”及文艺复兴艺术中和谐的平衡——如此动人地融为一体。圣母和圣婴(手持一串葡萄)处于水平构图的中央位置,旁边撑着两位有翼奏乐天使。每一边各有五位女圣徒,穿着红色、绿色和橘色长袍,看上去好像侍女,品性毫不招摇,显示了她们的殉道者身份和神圣地位,例如,圣露西[St Lucy]那柔和的眼神与珍贵的宝石毫无二致。她们的身姿变化微妙,满脸温柔之情,从少女到年长的妇女都是如此,画面上没有任何僵硬和矫揉造作之感。

赫拉德·达维特显然是梅姆林的化身,这一传统宁静、虔诚而又温柔。459 不过,对热爱这一传统的人而言,这次展览至少提出了一个真正的难题,即赫拉德为布鲁日地方法官创作的尺寸巨大的、骇人的《将不义法官西撒姆涅斯剥皮》[*Flaying of the Unjust Judge Sisamnes*](图251),还有《国王冈比西斯下令逮捕西撒姆涅斯》[*King Cambyses ordering the Arrest of Sisamnes*],它

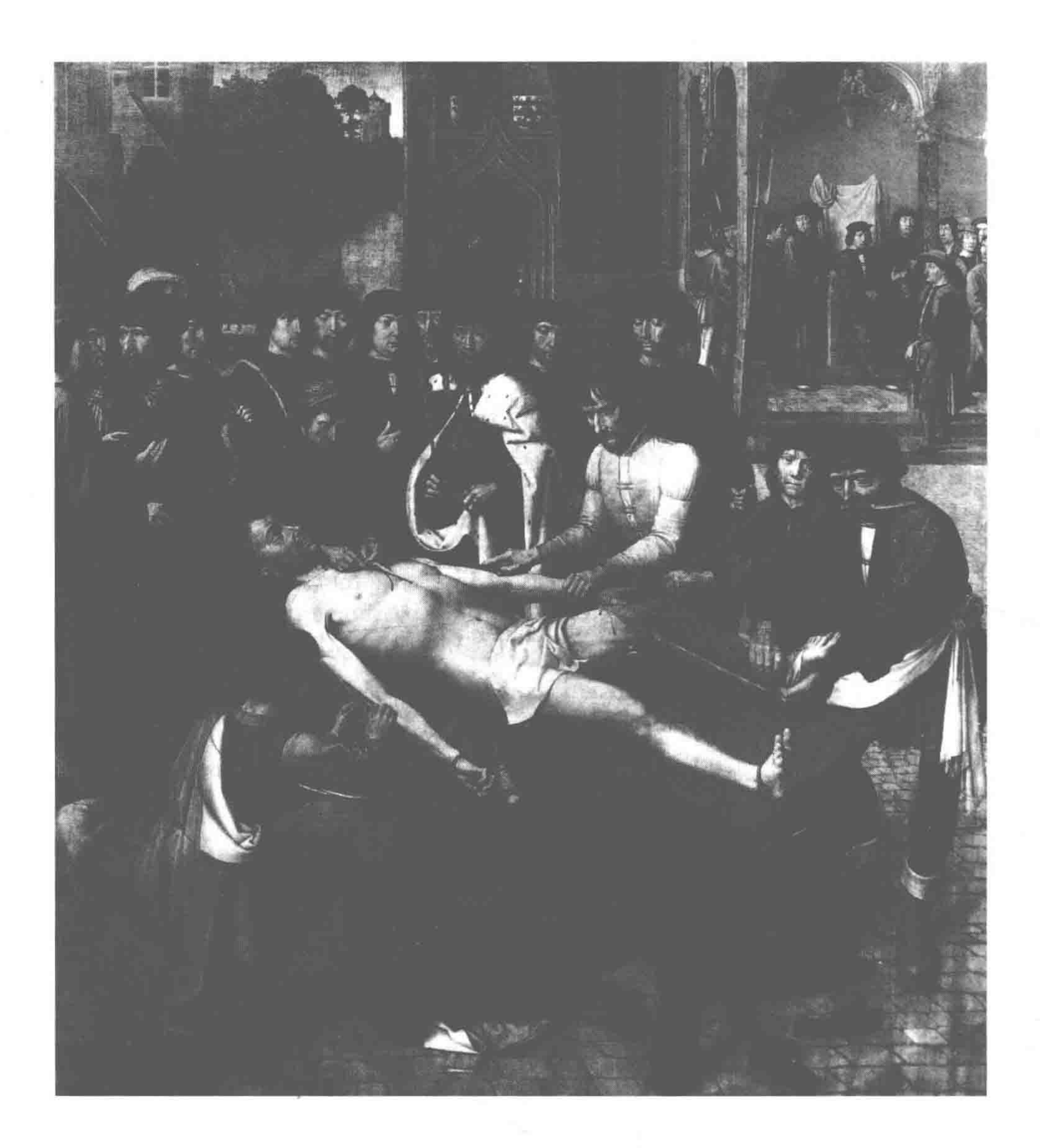


图251 赫拉德·达维特,《将不义法官西撒姆涅斯剥皮》(布鲁日,格罗宁根博物馆)

们悬挂于市政厅法庭，用以警示贪赃枉法。在这幅画中，“画家格外神闲气定，用最写实的手法画出了所有酷刑中最血腥的一幕，其手法细致入微，前所未有”[120]。威尔是赫拉德·达维特的发现者，面对这位大师如此反常的作

品，威尔自己也觉得很不自在，他在七年前的一本书中曾做过评论，其不安语气已流露出这一情绪："毫无疑问，活剥人皮看上去一点也不令人愉快。"但他强调说："并不是画家选择了这个题材……（而且）我们会毫不犹豫地说，赫拉德出色地完成了委托给他的任务。"[121] 如果让性情怪异的迪里克·鲍茨[Dieric Bouts]——一位"坚守良心"[122] 的艺术家去画酷刑，其内容也许可怕，但给人的感觉绝不会唐突；然而，赫拉德却如此令人不安，在所有艺术家中，他似乎很陶醉于这一场景，这就让很多批评家不知所措，他们要么根本不提此事，要么就三言两语，不温不火草草了事。[123]

460

人们普遍承认，凡·艾克、梅姆林、赫拉德是展览中的超级大师，实际上，在展览所要求的作品中，真正被系统搜求过的似乎也只有他们几位。目录中有17件作品被归到了罗杰·凡·德·维登的名下，但在其他场合威尔承认其中没有一件"称得上真迹"[124]。现代学术界则认为有那么几件入选的作品是真迹，不过绝大多数最重要的维登作品依然未能展出，他留给人们的印象并没有原本期待的那样深刻。当然，他还是拥有一批充满热情的仰慕者；[125] 我们忍不住会想，要是从安特卫普博物馆借来了他那幅庄严的《七圣礼》[*Seven Sacraments*]，那么展览的整体平衡关系恐怕要彻底改观了——早在1841年，弗洛伦特·凡·厄特伯恩[Florent van Ertborn]将这幅画还有两幅凡·艾克，以及其他许多弗莱芒和日耳曼画派的杰作，都捐给了安特卫普博物馆，他是这一领域第一位也是最伟大的收藏家。同样的难题还有，胡戈·凡·德·胡斯[Hugo van der Goes]的作品草草展出，有位作者评论说，他的作品是"在今天的沙龙展上马上就会入选，但属于对艺术家格外施恩，或是为了凑数的那一类"[126]。博斯[Bosch]有六件作品展出，其中至少有两件真迹，不过他并没有像吸引后来几代人那样引起注意。[127]

展览（开幕式由国王主持）大获成功，超出了所有人的预期。展期又延长了三周，有位德国学者还联想到了拜罗伊特音乐节。[128] 在画展组织者中，有些人觉得，那"沉寂的布鲁日"，其灵魂终于得到了安息[129]——"沉寂的

布鲁日”取自象征主义诗人乔治·罗登巴赫［Georges Rodenbach］的同名小说，描写的是降临到男主人公头上的种种命运，他最后定居布鲁日，因为其年轻妻子刚刚亡故，而这座城市的感伤气息又和他的悲痛之情非常吻合。那些外国游客发现布鲁日几个世纪以来几乎没什么变化，不免暗暗称奇。[130] 一幢幢砌有三角墙的红砖建筑环绕在新哥特式省府宫周围，其中绝大多数都改成了小客栈和咖啡馆，让这块地方生机勃勃，充满轻松气氛。[131] 还有，那狭窄的街道两边是成排的小房子（其中很多看起来比中世纪修建的时候还有中世纪味道），安静的运河衬出了它们的倒影；荒芜的广场上是一块块稀稀拉拉的草坪，到处杂草丛生；还有那一座座哥特式教堂塔楼：这一切让整个城市变成了一个完美的、完全自然的背景，衬托着弗莱芒早期艺术家那真诚、朴实而又动人的艺术。[132] 很多参观者就是用这种精神来描写布鲁日，不过，在布鲁日最有价值的藏品中，还有一尊大理石圣母与圣婴像，但明显没人愿意提及此事，这一点都不奇怪，因为其作者几乎是唯一一位人们在提及早期弗莱芒画家时公然加以蔑视的人——米开朗琪罗。[133]

461

展览中有这么多未曾著录的佚名画作，这引出了鉴定问题，鉴赏家们自然为此兴奋不已。其中最受欢迎的作品之一是一小幅来自格拉斯哥的木板油画，画的是一位战士及其守护圣徒。人们一会儿说它属于马布斯［Mabuse］、梅姆林、凡·艾克、胡戈·凡·德·胡斯、赫拉德·达维特，一会儿又说属于穆兰的大师［Maître de Moulins］，或别的法兰西画派艺术家[134]，目录则慎重地称艺术家“佚名”。还有那么几位作者试图对“信仰”“真诚”这类重复了一万遍的陈词滥调刨根问底，想在展出的画作中多揭示出一点复杂、精微的中世纪精神。宗教的虔诚无疑会令人感到欣慰，“宗教意识主宰了一切……画面上只有神秘、奇迹以及殉道的真实场景……那不可逾越之美、那神秘的理想主义让所有的‘圣徒像传’［hagio-iconographical scenes］无比神圣”；可是，一旦人们发现这些解释还要付出一点代价，那他们可能就要心灰气馁了：

> 所有这些以往大师好像都忽视了“悲悯之情”，这种感情主要通过面部肌肉得以传达，或是表情夸张，或是神色大变……中世纪不仅让英雄的躯体套上了外壳，连灵魂都变得封闭、平静、冷漠起来，没有了泪光闪闪的、温柔的悲悯之情。中世纪的编年史家和画家本来应该，而且也知道如何用同样的坦率和苦涩手法去复现屠戮、人类的牺牲和谋杀。但在所有殉道题材的绘画中，受害者似乎陷于麻痹状态，施虐者从容动手，双眼几乎没有闪现过一丝一毫的惊讶，就像外科医生在上他的解剖课。[135]

四

“弗莱芒早期艺术家和古代艺术展”［*Les Primitifs flamands et l'Art ancien*］在布鲁日持续了三个半月，从1902年夏一直延续到初秋，这件事肯定对四位重要学者的生涯产生了特殊的、至关重要的影响。

好几个星期过去了，正式目录却迟迟没有问世。新闻报道评论尖刻，组织者也愤怒地互相指责，谁都没想到会闹成这个样子。最后，目录中印发了威尔一段简洁的免责声明，对其中任何作品均不负鉴定责任（鉴定意见均为作品所有者强加）[136]，这样一份目录只有一个作用，那就是告诉你上面有什么东西。因为此前的目录错误百出，只是在匆匆堆砌材料，凯尔万承认自己对现在的目录完全满意。但不是所有人都认可，8月4日，根特出现了一本针对展览画作的《目录指瑕》［Catalogue critique］，它完全按照正式目录的格式设计，如此一来，两本目录很容易被合放在一起，这件事让凯尔万抬不起头了。[137]

《目录指瑕》是40岁的大学教授乔治・胡林・德・洛［Georges Hulin de Loo］的作品，他专精社会史和法律研究[138]，但对艺术极感兴趣，并受邀加入了布鲁日展览组织委员会，还前往伦敦和维也纳催问从收藏家那里借来的物品。[139]尽管在提及威尔及其同事的观点时，其措辞彬彬有礼，但这本内容 462

尖刻的小册子还是惹得一片哗然。

在开始部分，胡林·德·洛用一系列——基本上和展览本身没什么关系的——短文讨论了几位佚名艺术家，他想在文献材料和风格批评的基础上重构他们的成就。接着，他开始对正式目录逐条勘验，有时默许其内容，有时增增补补，有时又断然予以否认。威尔承认，8号展品——那幅德文郡公爵确认为扬·凡·艾克真迹的《圣托马斯·贝克特的加冕》——在15世纪末曾被彻底重画；胡林·德·洛却指出："要想知道为什么签名和文献材料不能确保一幅画作的真伪，那它就是一个绝好例证。这不是一幅重画过的凡·艾克，最初的设计和构图都不是他的手笔；服装根本不属于他那个时代。"在胡林那里，第55号展品——从荷兰自由学者、收藏家及艺术交易顾问霍夫斯泰德·德·赫罗特［Hofstede de Groot］手中借来的一幅迪里克·鲍茨——仅仅被列入"鲁汶画派"［École de Louvain］。在一张单页上，一幅弗莱芒大师［Master of Flémalle］①、一幅罗杰·凡·德·维登、两幅梅姆林、一幅赫拉德·达维特（单独编目213—217）都变成了"作者不详"，或顶多是"梅姆林画派"。

《目录指瑕》为胡林·德·洛带来了声望，在余下的43年生命中，他确立了自己的地位，成为世界上研究弗莱芒早期绘画的两位权威之一。

另一位是弗里德伦德尔［Max J. Friedländer］——胡林在文章中对他充满敬意，两人几乎处于同一时代。

和胡林不同的是，在1902年之前，弗里德伦德尔就已经出版了一大批艺术史著作。他曾作为志愿者在柏林博物馆版画部［print room］短暂工作，接着在科隆的瓦尔拉夫-里夏茨博物馆［Wallraf-Richartz Museum］工作了几年，之后于1896年重返柏林。在这里，在博德［Bode］的领导下，他被委任为新建立的弗里德里希大帝博物馆绘画馆总监［curator］。1908年，他任版画部主管，并在此后不到20年的时间里升为博物馆主任：他一直在此任职，直

① 即罗伯特·康宾［Robert Campin，1375—1444］。——译注

到1933年因犹太人身份被解职。[140]

在弗里德伦德尔极为多产的学术生涯中，最初15年主要是研究早期日耳曼艺术家的版画作品——特别是阿尔特多费［Altdorfer］、克拉纳赫［Cranach］和丢勒。他只有四五篇加起来还不到12页的论文是在研究凡·艾克和昆廷·梅西斯，学术界却明显感到他在这一领域同样驾轻就熟。[141] 布鲁日展览的组织者经常探问他的意见[142]，而他对展览所做的长篇权威评论也标志了其学术生涯的转折点[143]（评论之后，他旋即出版了一部漂亮的配有插图的对开本著作，记录了展览中部分代表性绘画）。从此之后，直到1957年去世，他把越来越多的时间和学术精力投入到由弗莱芒早期画家所引起的千头万绪的鉴定问题之中——这一领域似乎让所有研究者都得享高寿——其14卷本《古代尼德兰绘画》［*Altniederländische Malerei*］初版于1924至1937年，一直是这一领域最重要的著作，也是所有后续研究的基石。

463

和胡林相同的是——弗里德伦德尔也承认从胡林那里获益良多[144]，尽管他对《目录指瑕》的观点，特别是对那无情的腔调并不完全认同——1902年，弗里德伦德尔主要关心的是在布鲁日展出的那些绘画的作者问题，以及它们与那些不幸未能参展的画作之间的相似之处。展览组织者一直想强调文化的自律性和统一性，有如此之多的弗莱芒绘画都透露出这一点。但是，对一丝不苟的鉴赏家而言，展览的重要性恰恰就在于那已经大白于天下、有目共睹的多样性。弗里德伦德尔对画家们所关心的写实主义、虔诚或心理状态等问题不感兴趣；及作品对北欧文明的揭示，以及它们与南方文明的隐约联系也不感兴趣；至于他们被称作“早期艺术家”——“早期艺术家”意味着否认他们开创了一个全新的，甚至从此改变了整个历史的艺术手法——到底合不合适，他同样也不感兴趣。

在有关展览的早期批评意见中，这些及其他一些问题无疑最具活力，也最有原创性，尽管现在回头去看，我们觉得这些批评意见的主要价值恰恰就在于巧妙地否认了自己所要竭力申说的观点。有位作者就是个例子，希波利特·菲伦斯-热瓦尔特［Hippolyte Fierens-Gevaert］，一位32岁雄心勃勃的批

评家，此前主要投身于当代艺术理论，写的东西玄玄乎乎，反反复复地召唤灵性以及尼采和托尔斯泰的训导。[145] 不过，他也曾发表过一篇论弗莱芒绘画的延伸性论文《从凡·艾克到凡·代克》[de Van Eyck à Van Dyck]。后来，1901年，他又把修订稿补入了一本纪念乔治·罗登巴赫的专门讨论“布鲁日心理”的书中。[146] 在这本书中，他力图将“把弗莱芒艺术的黄金时代”置入国际背景，特别关注它对意大利人所产生的影响。其中很多评论既新鲜又深刻，表明他对15世纪艺术已经做过严谨研究。不过，他在省府宫看到的东西的确对他产生了至关重要的影响，因为这次汇展并没有让他提高调门，相反，却让他的某些看法发生了改变，而且部分观点变化巨大，以前他可不是这样。不久之后，他开始出版论弗兰德斯画家的多卷本著作，虽有瑕疵，但影响深远。其后半生曾任布鲁塞尔博物馆主管、列日大学[University of Liège] 艺术史教授，是国际艺术—历史研究领域的知名权威，一直到1926年离世。[147]

他很早就为展览写过三篇论文，其中已经流露出一些异乎寻常的征兆，不过，只有在谈到梅姆林之后，那些“离经叛道”的内容才明显清晰起来。“面对这位魅力十足的大师的绘画，心中难免一阵狂喜，但接着就变成了恼怒。唉，我简直无法描述这种精心设计出来的激情。和凡·艾克相比，这位伟大艺术家给我的印象是自作多情，和凡·德·维登相比是矫揉造作，和迪里克·鲍茨相比是有气无力，和赫拉德·达维特相比是缺少自制……”这一判断恰好动摇了展览得以立足的基础。菲伦斯－热瓦尔特犹豫了一下：也许他的反应不过是暂时性的，也可能是拥挤的人群刺激了他，还有，他曾在布鲁日圣约翰安养所那狭小、私密、安静的房间里见到过这些祭坛画和肖像画，当初他是那么喜爱这些作品，但现在它们却挂在这么个地方！这也刺激了他。不过他很快又回到了自己的观点，尽管他还不敢承认自己早已看淡了人们希望从梅姆林那里感受到的宗教热情。“今天，坦率地讲，我觉得他并不比一幅凡·艾克更特别、更重要、更辉煌庄严，甚至和一幅罗杰·凡·德·维登、

464

一幅赫拉德·达维特、一幅昆廷·梅西斯相比也是如此。”如此一来，梅姆林的一些肖像画反而显得特别可贵，而且在这些画中，他也能够“不无风雅”地表达神秘主义的狂喜。画这些东西，他没有凡·艾克兄弟的神学力度，也没有罗杰·凡·德·维登的人性和悲悯，“但显然很优雅，并对尘世的精致之美有着微妙感受”。可是他太依赖作坊里的助手了，他开始有钱，在布鲁日置业——“我说这些，并不是责备他”，总体来看，他就相当于弗莱芒画派的贝诺佐·戈佐利 [Benozzo Gozzoli]，虽然是位大画家，但与安杰利科、波提切利，或皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡、曼坦纳、吉兰达约 [Ghirlandajo] 无法比肩。[148]

按照这一判断，菲伦斯-热瓦尔特自然会从新的角度来看赫拉德·达维特。在展览中，他是唯一一位地位得到巩固的画家，明显与那些最伟大的弗莱芒天才站在了同一水平线上。人们现在还不能确认达维特和梅姆林有什么联系，但总觉得他胜过凡·艾克、凡·德·维登等，他可能曾被派往意大利，而且——也许是受他特别仰慕的意大利作品的影响——还向弗莱芒人传授如何绘制宏伟的历史画，并以此知名：“正是随着这种极富创造性、锐意进取的人物的出现，美妙的勃艮第时代也走到了尽头。布鲁日行将就木；15世纪日薄西山，文艺复兴已然在望，赫拉德·达维特那宏伟的人物画，丝毫不受清规戒律束缚，已经预示了一场艺术革命。”[149]

昆廷·梅西斯继续这场大变革——他是凡·艾克、鲁本斯以降最伟大的艺术家——接着是巴伦德·凡·奥利 [Barendt van Orley]。对菲伦斯-热瓦尔特来说，只要他们列队前进，只要他们最终臣服于弗兰德斯民族趣味——比如像老波尔伯斯 [Pourbus the Elder] 肖像画中的那种“高贵的单纯” [sublime naïvety] ——那他根本就不担心来自意大利人的影响。的确，勃鲁盖尔的艺术汇聚了“弗兰德斯的所有喜悦……弗兰德斯所有的单纯、荒诞和令人难以置信的快乐”，这种艺术俨然是在意大利主义者 [Italianisers] 面前发出的一阵狂笑。不过，在新天才出现之前，有必要再来一次意大利化 [Italianising]，

465 只有这位新天才，才能用确定的形式把从国外吸收的优点和本民族与生俱来的天赋融为一体。这个重任就落在了鲁本斯的肩上。[150]

在论文结尾部分，菲伦斯-热瓦尔特照例称颂了15世纪大师，“我觉得他们比任何人都亲切”，也颂扬了布鲁日这座城市，它为弗莱芒人保存了“神圣的信仰、祖国，还有美”。他对展览的解释直接对威尔以及那些赴布鲁日朝圣的人所珍视的观念构成了挑战，后者认为，最精美的弗莱芒艺术，其本性基本上亘古不变。在他看来，一切正好相反，省府宫里的绘画表明，当年的弗兰德斯就像意大利那样正在经历一场文艺复兴。三年之后，在反思展览的教训时，他还像当年那样满腔爱国热情，但所强调的重点却截然不同。因为在当时，另外一个挑战出现了。

对现代生活的诸多方面均加以反对，因为它们与进步崇拜及物质主义这些19世纪末20世纪初大多数现代文明最明显的特征密切相关，这一情绪深深影响了人们对往昔艺术的看法；人们普遍厌恶高更和毕加索，但并不包括他们所捍卫、所探索的“古风”或“纯真”［*naïf*］的绘画与雕塑。1904年，有位评论家这样写道：“多年来，我们一直热爱早期艺术家，现在，他们不仅唤醒了麻木的精神［blasé spirit］，而且也唤起了我们那历史学家一样的学术好奇心。”[151] 早期艺术（在库拉若和菲伦斯-热瓦尔特那里）曾被描述为通往文艺复兴的前厅，人们认为它一直在追求完全不同的、更高的价值。不管是否如此，在当下观念中，它已经变得焕然一新、切中时弊。这种遍及欧洲的民族主义情感热衷于发现遥远的古人，希望以此褒掖当代实践者。1902年，就像在布鲁日一样，巴塞罗那也有过一次“古代艺术”展，两年之后，杜塞尔多夫、锡耶纳和巴黎也出现了早期艺术展。罗马风格和哥特加泰罗尼亚［Gothic Catalonia］风格的刚健而又活力四射的画家和雕塑家；[152]“圣巴托罗缪大师”［master of the St Bartholomew］祭坛画中的“苦涩气息”［bitter energy］（现在有些人倒更愿意谈论那些出自更为熟悉的科隆画派艺术家之手的极其漂亮的圣母）；[153] 从托斯卡纳中部一座座修道院和教堂暂时搬运过

来，安置在锡耶纳市政厅［Palazzo Pubblico］的出自雅各布·德拉·奎尔恰［Jacopo della Quercia］、韦基耶塔［Vecchietta］及其他雕塑家之手的彩色木雕人像[154]——诸如此类声名赫赫的先人遗产从四面八方再次涌现，为他们活着的儿孙平添了民族主义豪情。凯尔万宣布，欧洲其他地方组织的展览，其主要成就是"进一步拔高了布鲁日展览的胜利，以及我们画派的光荣……我们的画家压过了对手，睥睨一切！借助这些英姿挺秀的儿孙，弗兰德斯让世人明白了她是民族之林中最富庶、最强大的成员"[155]。正是听到这番话，威尔吓跑了。不过，在1902年10月5日的展览闭幕式上，他又旧话重提："往昔的荣光从未像今天这样耀目，我们理所当然感到自豪，为意识到自己是弗莱芒人而自豪，为身为比利时人而骄傲，它增加了我们对未来的信念，让我们更热爱这片覆盖着祖先骨灰的大地。"[156]

466

这样的言论肯定刺激了法国人那敏感的神经，意大利人拥有了文艺复兴，弗莱芒人拥有了早期艺术家，多年来，法国人一直对此惶恐不安。在早期绘画这一领域，他们似乎什么都没有，不能与这些奇迹一较高下。而且胡林的《目录指瑕》还跑了调，专门奚落法国学者，说他们完全疏忽了一笔真正的、意义非凡的遗产。结果，在1904年，巴黎组织了一次题为"法兰西早期艺术家"［Les Primitifs Français］的专题展，分卢浮宫和国家图书馆［the Bibliothèque Nationale］两个展场，法国人如此大张旗鼓地弥补自己的疏忽，这恐怕是胡林万万没想到的吧！接手此事的是国家图书馆版画部保管员亨利·布绍［Henri Bouchot］，16世纪法国素描与版画的研究权威，也是一位普法战争退伍老兵。展览收录了一些漂亮而又重要的画作，有些两年前曾在布鲁日展览过，现在又在巴黎亮相了。某些一直被视为弗莱芒人的画家——如那位依旧神神秘秘的"弗莱芒大师"——现在已经变成了法国人。像让·富凯［Jean Fouquet］那样已经耳熟能详的名字，更是草率地到处乱贴。人们蓦然发现，15世纪法国竟然见证了一大批最重要地方画派的诞生。这次展览大获成功，大家公认，这是对法国艺术进行学术化研究的里程碑。但是，展

览组织工作的背后动机可一点也不学术。布绍写了一本配合展览的书，（幸好）其腔调在当时就备受嘲讽，今天读起来依旧不舒服。开头几页，他全面出击。由于布鲁日人说法语，所以他们的画家（至少到15世纪中期）都应该归入法兰西画派。不管怎么讲，只有在罗杰·德·拉·帕斯蒂尔［Roger de la Pasture］死后，才有了像罗杰·凡·德·维登这位弗莱芒人，开始抢走他的声名。至于那个"意大利'文艺复兴'神话"，它已经麻痹了好几代老实人：实际上，"当我们的（意大利）邻居长期受制于拜占庭以及传统装饰之际，我们古代法国艺术就已经具有了自然的、人性的、真实的倾向"。而来到弗朗索瓦一世枫丹白露的意大利人却让法国艺术进程走了样。不出所料，布绍慷慨地承认，历史上还真有过凡·艾克兄弟，但接下来就用了整整一章进行质疑。伦敦的《阿尔诺芬尼夫妇像》是"最有可能出自凡·艾克之手的画作之一"，但画的肯定不是阿尔诺芬尼夫妇，而且这幅画也无助于确认卢浮宫那幅《圣母与罗兰总督》（图259），以及布鲁日那幅《圣母与凡·德帕勒教士》（图244）是否出自他的手笔，认为凡·艾克对欧洲艺术产生了深远影响，这真是荒唐可笑；布鲁日画家什么也没发明，现在所认定的弗兰德斯和法兰西之间的影响关系完全是颠倒黑白。[157]

正是带着此类思考，菲伦斯-热瓦尔特又回到了弗莱芒早期艺术家这个话题。他开始还想证明：多多少少是在赫拉德·达维特的推动下，那些15世纪大师逐渐形成一股力量，并最终走向了真正的文艺复兴，但现在他已经顾不上了。目前的关键问题是弗莱芒艺术在整个欧洲文艺复兴中所起的积极作用。他那本书的标题（其口气完全不考虑读者的感受）恰好表达了他的成见，书的题目是《北方文艺复兴与弗莱芒早期大师》［*La Renaissance Septentrionale et les Premiers Maîtres des Flandres*］。

467

为了确立自己的观点，他开始引用库拉若在讨论文艺复兴起源的讲座中所给出的基本假定，库拉若的讲稿发表于1901年，奇怪的是比利时艺术史家竟然没有注意到它。文艺复兴被描述成探索写实主义，14世纪初，意大利人在此方向迈出了第一步。但是乔托，特别是他那些追随者却无力继续前

行，他们需要北方的帮助。受弗莱芒移民艺术家的鼓舞，在14世纪中期，法国艺术开始了挑战——在这一点上，他和库拉若的看法略有出入。他认为，从本性上讲，弗莱芒艺术并非一直是写实主义，它只是在这个特殊历史时期才变成这样，因为当时的弗兰德斯正充斥着一股相对民主的风气，“在艺术（出现）之前，自然主义已然在人们的心头生根”［avant d'être dans l'art, le naturalism fut dans les coeurs］。不过，就像今天的比利时一样，当年的弗兰德斯太小，不够强大，不能留住所有的艺术家。许多人被巴黎那奢华的宫廷所吸引，他们在那里求新求变、大展宏图。法国解体，英国入主，弗兰德斯艺术家被迫返乡，回到了勃艮第，并在那里开创了文艺复兴。其中最重要的人物是凡·艾克兄弟，法国人偷梁换柱，想用自家人取代所有在法国工作的弗莱芒艺术家，而且荷兰人也愚蠢地夸大其词，说那位公认的伟大雕塑家斯吕特如何如何了不起。但实际上，凡·艾克兄弟才具有国际影响，甚至还改变了意大利人。尽管米开朗琪罗公开嘲笑弗莱芒的成就，但无论是他，还是拉斐尔或莱奥纳尔多，都没有放弃研究自然，从这个意义上讲，应该把他们视为凡·艾克的追随者。事实上，委拉斯克斯、弗朗兹·哈尔斯、乔尔乔内，说到底，“所有文艺复兴时期的自然主义者，所有17、18世纪的大师”［tous les impressionistes de la Renaissance, tous les maîtres du XVIIe, puis du XVIIIe siècle］，所有现代之美，都“起源于北方大师所开创的原则。14世纪是艺术史中的一个庄严时刻，在那些伟大的祖先中，有些人必须格外呵护、敬爱有加，那就是为北方之胜利迈出关键一步的人，画出了《羔羊的崇拜》的大师，我们的艺术及现代艺术的启蒙者：凡·艾克兄弟”。

在结语中，菲伦斯-热瓦尔特置艺术史于不顾，一头扎进了教条王国和神秘主义。“羔羊祭坛画远非一个画派或一个民族的杰作，在艺术史上，它是最伟大的信仰行为。在现代初开之际，它融汇了国际上所有美的潮流，同时又建立了我们的宗教信条。正如黑格尔所言，如果绘画是基督教艺术的中心，那么根特多联画就是基督教绘画的中心……它让一个时代重返现实生活，通过这种方式向我们展示了上帝的容颜；由于有了信仰的支撑，艺术才能让天

468

国降落在人间。”菲伦斯-热瓦尔特告诉我们，他的书定稿于1905年复活节。[158]

五

1943年，在德国统治下的荷兰，71岁的赫伊津哈（图252）[159]刚刚从强制拘留所释放。他回忆说，40多年前那次布鲁塞尔展览开启了他作为中世纪历史学家的职业生涯，是他“最有意义的一次经历”。当他还是6岁学童时，曾观看过一场学生历史剧，演的是埃查德［Edzard］——东弗里斯兰伯爵［Count of East Friesland］——1506年格罗宁根［Groningen］入城式，从此以后，这种“从视觉艺术中得来的印象，一直滋养着他的感受，这种模模糊糊、如梦似幻、想要直接触摸（一个时代）的渴望”就再也没离开过他。[160] 话虽这么讲，实际上，在观看省府宫展出的弗兰德斯早期艺术之前，他除了研究比较语言学和东方宗教，别的东西几乎碰也不碰。现在，他开始了第一本书《哈勒姆的起源》［*The Origins of Haarlem*］的研究工作，不久又为其杰作《中世纪的衰落》[161]构思了第一个草稿，此书的出发点是想“对凡·艾克兄弟及其同时代人的艺术有一个真切了解，也就是说，通过观察它与时代整体生活的联系而把握其意义”[162]。

1872年，赫伊津哈出生于格罗宁根一个久负盛名的门诺派教徒［Mennonites］家庭。[163] 尽管祖上出了很多牧师，他父亲却逃避了神职生活，转而研究医学和自然史，成了当地大学的生理学教授。大儿子雅各继承了父亲的志业，小儿子约翰却对任何技术问题都不感兴趣。上小学时，学生游行队列中那色彩绚烂的服装和闪闪发光的金属盔甲唤起了他对历史的热情。这次游行，支持者是一位有才华的女教师，终其一生，赫伊津哈都很感激这位老师的课程。上大学预科时，他的学习方向改变了。只有两项爱好还能看出其历史兴趣，这也是他和哥哥的共同爱好：喜欢纹章，热衷于收藏钱币。[164] 从彼特拉克到布克哈特，人们在把玩、揣摩从似乎已经永远消逝的古代世界遗留下来的实实在在的古物时渐渐养成了一种信念，认为往昔并非一

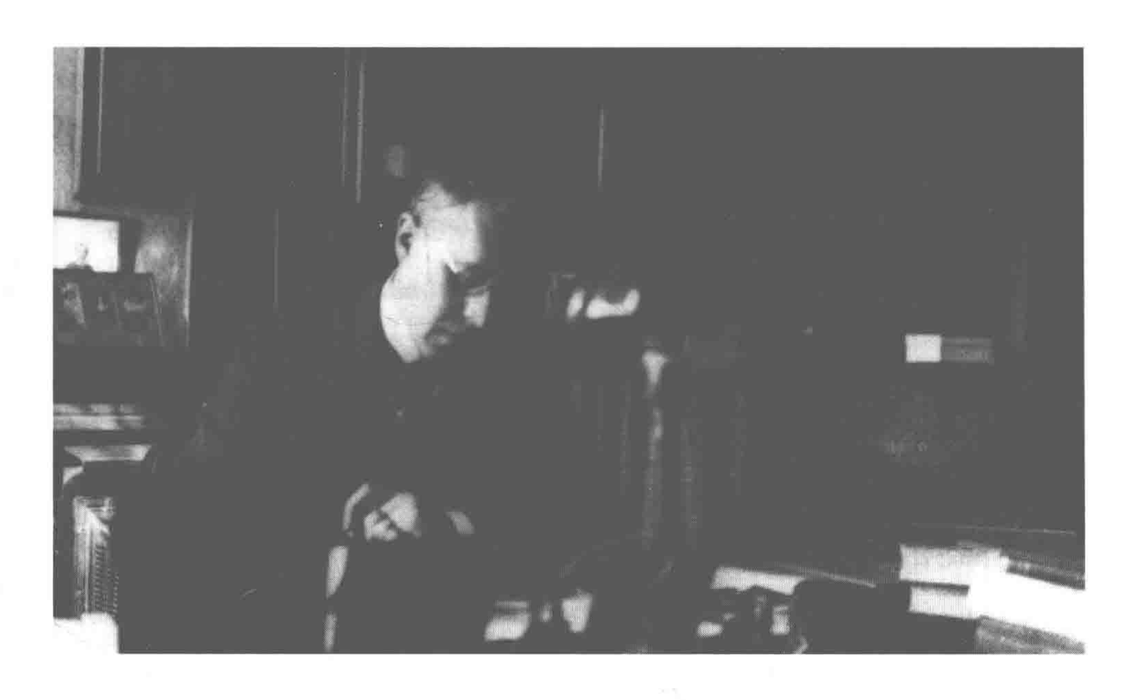


图252 约翰·赫伊津哈

去不返，通过某种方法，人们仍然可以回忆起它们，并将其召唤回现实生活。也许，赫伊津哈是最后一位信服此类遗物具有强大魔力的伟大历史学家。

他满脑子都是中世纪骑士和带羽毛的头盔，与此同时，他也开始学习希伯来语，还掌握了阿拉伯语；他研究了神学以及语言学史，对中古高地德语［Middle High German］和古诺斯语［Old Norse］亦有涉猎。在莱比锡，他旁听了有关立陶宛语、古梵语和古爱尔兰语［Old Irish］的讲座，也开始读俄语。469 回到格罗宁根之后，他计划撰写题为《印欧语系中对光与声音感受的表达》［The expression of perceptions of light and sound in the Indogermanic languages］的论文。实际上这个题目根本无法控制，最后，1897年，他以一篇论梵语戏剧中宫廷小丑的论文获取了博士学位。几个月后，（因为没什么可学）他只能去找工作，并在哈勒姆一所高中谋得了历史教师职位。他在那儿工作了八年，这是一所更看重科学而非人文学科的学校，孩子们的主要兴趣是踢球。虽然他不断发表有关印度宗教和文学的论文，但他的教学还是被限制在一些陈陈

相因的科目：埃及、古代东方、希腊和罗马，以及法国大革命。后来，他描述了这些学期课程，对仰慕其历史学著作的人来讲这可毫无新意，他说："至于要讲什么，我并没有太花脑筋认真备课：我最想做的就是讲一个生动、提神儿的故事。"[165] 1903年，赫伊津哈又多了份差事，成了阿姆斯特丹大学古代印度文化与文学的无薪讲师；这时候，他已经开始着手研究哈勒姆的起源了。1905年8月，33岁的赫伊津哈被聘为格罗宁根大学历史教授。

470　去世之前，赫伊津哈写到了自己的早年生活，其中满是失望和自责（不过，对任何一位现代读者而言，他都是勤奋得吓人）。谈到在德国的时光，他说，"那几年，我真是个很糟的年轻人，学习也是如此……尽管不乏学术热情"[166]，他还指出自己的阅读范围非常狭窄："一些莎士比亚，但不多；一些德国文学，都是些大路货；席勒，一点儿歌德、海涅，再加上点抒情诗，法国几乎没涉及。我不是一个好读者，从来都不是。"[167] 不过，他说自己成了一个满脑子幻想、整天做梦的人，总是在郊野孤独漫步，"还不是在思考，我游离了日常生活束缚……精神处于一种飘飘欲仙的状态"[168]。他的心情经常反复，有时候狂热激动，有时又会连着几个星期沉郁沮丧。当然，在旁观者眼里，他只是越来越沉默寡言而已。1902年，他结婚了，这些症状也随之消失。不过事后来看（可能连年迈、孤独的赫伊津哈自己都没意识到），这类紧张体验最终在这位晚期中世纪历史学家身上变成了一种创造力。他曾说，"在绝望和七零八碎的欢乐中反复摇摆……这就是中世纪生活的特征"[169]，前述体验难道对他没有潜移默化的作用吗？

如果用严格的学术标准来看，他可能对自己在获得格罗宁根教授席位之前的成长经历多少有点不太满意。但在教室和课本之外，他也找到了两样可以高兴的事：一是音乐，一是艺术。事实也证明，这些爱好对他的著作大有裨益。他对往昔有微妙而又深刻的理解，并认为这些都得益于自己的爱好，虽然他说这些爱好在稍晚的时候才起作用，但只要稍微瞥一眼《中世纪的衰落》，我们就会发现，还没有哪一部严肃的历史学杰作（浪漫主义小说姑且勿论）对早期人类社会的景象和声音会有如此发自肺腑的感应。一开始那几

页，我们就读到“喧嚣和游行队列，歌声和音乐”，读到“小伙子穿着与情人同样颜色的衣服，好友们装饰着伙伴的标记，参加仪式者和仆役都佩有家主的徽号”；更重要的，你还会听到一种声音“在纷纭扰攘的生活中升腾而起，永不停息，把所有一切都带入了秩序与安宁，这就是钟声”。

随着时光流逝，他对音乐的热爱也越来越深，其趣味也会因为听音乐的环境不同而发生变化。最初，他密友的妹妹为他唱过勃拉姆斯和格里格［Grieg］的曲子，演唱者天生有着“迷人的女中音［mezzo-soprano］，歌声充满深情，而又轻松自如”。后来，在莱比锡学习受挫，他索性跑去听音乐会，听教堂唱诗会或去看歌剧，但只看瓦格纳的演出；最终，妻子对巴赫、莫扎特、贝多芬的热情也感染了他。但他从未学过演奏一门乐器，而且“就音乐而言，我完全是个门外汉”[170]。面对艺术，他倒是规规矩矩。

赫伊津哈本人还是个手法生动的素描高手。早年曾画过一套幽默插图，内容涵盖了几个世纪的荷兰史，既有重要事件，也有琐碎插曲。这些直到他离世后才得以发表的插图流露出其著作中难得一见的善意的讥讽（图253）。[171]他还画过无数的梦境系列速写（这些画也很诙谐），也许这并无什么可怪之处。为了配合讲座，他好像还在黑板上画过很多服装以及其他道具，这些都摹自手抄本插图和绘画作品。[172]但除了这些天赋，除了他直到很晚时才宣称一直热切向往视觉艺术知识之外[173]，几乎没有证据表明他在早年求学阶段曾对古代和同时代绘画有过什么特殊感情。正是借助文学（显然不是政治，因为他从来不看报纸），他才在思想和感知力上得以成长：这自然是指荷兰作家，但也包括雷米·德·古尔蒙［Rémy de Gourmont］、皮埃尔·娄斯［Pierre Louys］和阿尔弗雷德·杰里［Alfred Jarry］，这些人对世界的见解似乎“极端片面”；但他同时还受到埃德加·爱伦·坡［Edgar Allan Poe］、罗塞蒂［Rossetti］和罗伯特·路易斯·斯蒂文森［Robert Louis Stevenson］的影响，后者多少会对前者有所调节。

471

不过，这种情况在1895年发生了变化，当时的赫伊津哈卷入了现代艺术，这件事后来对他产生了深刻影响，而且与他自己那非常另类的研究密切



图253　约翰·赫伊津哈，《1444年：3月，多德瓦德开花的苹果树》，选自赫伊津哈，《难忘的美好往事》，阿姆斯特丹，1950年

相关。[174]就在那一年，他和几个医学生有所往来，这群学生商量好时不时聚一下，在格罗宁根为当代画家组织一些展览。因为曾在莱比锡短暂停留，所以他错失了最初两次机会（其中一次是凡·高的展览），但是，1896年，在策划扬·托罗普［Jan Toorop］作品的重要展览时，他却起了突出作用。[175]这件事对他产生了极大影响。展览汇集了托罗普的一组代表作，画家年近40，游历丰富，由于他遇到的大多数风格——如透纳、马奈，以及写实主义者、印象派和点彩派画家的风格——都对他产生过影响，所以展览对各种现代艺术潮流的介绍肯定会让人大吃一惊，不论赫伊津哈本人，还是与世隔绝的格罗宁根其他居民对这些都毫不了解。直到弥留之际，赫伊津哈还记得托罗普最新创作的、最令人咂舌的、向象征主义尝试过渡的作品——《三位新娘》［*The*

472

Three Brides]、《悲伤花园》[*The Garden of Sorrows*]、《新一代》[*La Nouvelle Génération*]，以及其他几件作品的画面内容：几乎不可理解的关于纯真和淫靡的寓言，大大的、冷漠的眼睛充满了恐惧或憎恨，向外盯着观众，在拥挤的画面上，横向扭动着柔若无骨、拉长的女性躯体，以及老树残根上那萧萧瑟瑟、抖抖索索、四处乱抓的枝干。托洛普的这些画虽然很"现代"，但表达的肯定是终结而非开始，就算那些被它们迷住的人也会产生这种强烈印象；可是当人们要他做解释的时候，这位看上去像个东方王子的艺术家（他生于爪哇，母亲有一半中国人血统）只不过指了指在他几乎程式化的作品中司空见惯的用来构成地平线的土丘，以迷人的嗓音嘟囔着说："土丘土丘，多么神秘。"

其余的展览似乎都平淡无奇，对公众也没什么吸引力：某个星期天下午，赫伊津哈和他哥哥还从博物馆搬来了一顶老式消防员头盔和军号，站在台阶上徒劳地拼命吹打，希望能引来一两位观众。1897年春，系列展览以一场配图讲座宣告结束，这些图主要是意大利艺术作品照片。

在托罗普的朋友和仰慕者中，有一位批评家、艺术史家和肖像画家扬·费特[Jan Veth][176]，这个人的作品属于那种最平稳、最柔和的写实主义。在格罗宁根展览之后不久，他就与赫伊津哈相识并结为挚友，直到1925年画家去世。[177] 他们的兴趣绝对互为补益，赫伊津哈还把朋友的住所当成了自己的第二个家。虽然在自传中他很少谈到费特的画[178]，但这么一位全身心投入艺术研究与实践的人对于唤起赫伊津哈对绘画的兴趣肯定起到了至关重要的作用。1902年的布鲁日展览，还有同一年的婚姻（他的初婚），这些都进一步加深了他对绘画的爱好。婚后——他写到——他的精神不仅流连于音乐，而且还"沉浸于所有能从视觉艺术中感受到的东西"。实际上，这种感受是如此强烈，以至于有段时间他还想过放弃教员职位，去荷兰皇家古物博物馆谋职——不过，想到自己还得全面研究希腊陶片时，他只好放弃了这一念头。[179]

1905年11月4日，赫伊津哈在格罗宁根大学就职演讲中选用的题目就是 473

“历史思考中的审美元素”[180]，联系到他的强烈体验和最近几年的经历，这也就不足为奇了。

这次讲座让赫伊津哈陷入了对一系列历史问题的思考之中，在欧洲很多地方，这些问题已经激烈地争论了几十年，尽管他只提德国作者在过去几年的贡献。自然科学的发展在多大程度上改变了历史探索？如果不能指望它提供同样令人信服的解决办法，那为什么就不能采用新方法（如社会学提供的方法），或者放弃所有科学的旗号呢？历史学家应该在多大程度上关注个体，又应该在多大程度上关注群体或更广泛的社会力量呢？是伟人的行动决定了历史进程，还是伟人本身受制于自己所处的环境和形势？

赫伊津哈小心翼翼地在诸如此类争论中穿行，他知道：“每一步都很危险，对于在无人地带漫步的中立者而言，情况更是如此。”兰普雷希特力图贬低政治变革的意义，让它从属于文化史的巨大推动力，这也正是赫伊津哈主要考虑的问题。他时不时回到这一点，有时候是部分地、有条件地赞同，有时又尖锐地加以驳斥。“我们一定要当心，”他强调说，“不要以为伟大的思想家在历史上比国王、战士和外交官还重要。兰普雷希特说，‘今天，伯里克利、奥古斯都算什么，不过是些名字或伟大时代的标签吧？’这可真是轻狂地夸大了文学的重要性！难道只要拿出一点儿勇气和决心，艺术和文学就可以把我们托上云端吗？”[181] 历史本身不能被视为一门艺术，二者也不可能结合，但艺术问题是枢纽：因为在形成图像这一点上，历史研究和艺术创造是相通的。实际上，早在多年前，在他试图于讲座上解决这个问题之前，赫伊津哈就已经深信：“历史感最好用幻象，或者（稍好一点）用唤起图像来加以描述。”[182] 确实，只有在历史研究的初始阶段，这类视觉联想才会起决定作用。不过其含义却对整个学科至关重要，试想一下：你到底能看到什么呢？你看到的只有“人的生活，而且是个体，并非群体或阶层的生活”。赫伊津哈还嘲笑说：“只有人类社会、群体或社团才会形成历史学的清规戒律、条条框框……在这种情况下，我只能获准关注修道院的生活——关注本笃会［Benedictines］，向往小兄弟会［Friars Minor］的训令，甚至是小兄弟会圣歌

[Franciscan Spirituals]，而不是圣方济 [St. Francis] 本人，不论他是其训令的代言人，还是一个普通人。”[183] 如此一来，历史学家们只能在更广阔的类目中进行思考，但如果不提及个体，那么，就连历史发展的主要线索也常常难以理解，为了说明这一点，赫伊津哈还特别挑选了米什莱讲过的一个精彩故事。大革命之后很久，有位年轻人向上了年纪的梅兰·德·蒂翁维尔 [Merlin de Thionville] 请教，如何才能让自己去恨罗伯斯庇尔。这位老先生好像对他的举动很遗憾，但接着猛然一振，“罗伯斯庇尔，”他说，“罗伯斯庇尔，只要你见过**他的绿眼睛**，你也会像我那样恨他。”[184]在引用米什莱时，赫伊津哈赞同他历史就是复活的观念，但又认为，在激发历史想象这个问题上，审美因素所起的作用远远超越了米什莱所坚称的任何事物。这是一股充满灵气的新风，是20世纪早期的特征，“我们既喜欢凡·艾克，又喜欢伦勃朗，既喜欢罗可可，又喜欢米勒”，这种情形就是一个证明。这股新风可以让我们把“所能达到的最大程度的客观，与高度主观的感受合为一体”。实际上，赫伊津哈是在暗示：只有通过这类主观感受，历史学家才能做出决定，判断出他需要多少事实才能将一个历史人物复活。[185]

474

有时候，赫伊津哈的观点具有防御性，且错综复杂，并非总是那么容易理解，为了支撑他的见解，他还参考了当时的心理学和哲学理论。他后来写到，自己的讲座结果“冗长、乏味，令大多数听众昏昏欲睡”[186]。不过这些听众可不知道，才过了十年多一点儿，他就出版了《中世纪的衰落》，其艺术感受竟然会发挥得如此淋漓酣畅。讲座结尾部分是一个总结分析，在今天，它读起来依旧发人深省、感人肺腑。之所以会这样，其实还有另外一个原因，即在这样一所几乎无法跻身欧洲知名学术中心的大学里，这位年轻历史学家针对视觉艺术所做的断言的确非常大胆、自信而且新颖。此时的赫伊津哈还不明白他的看法会引出什么样的具体问题，更不知道自己在垂暮之年竟然会对它们的有效性产生深深怀疑。这些问题只能在适当之时加以讨论，我们还是有必要先听听他对其听众的建议，花点时间设想一下赫伊津哈这个人；他强调说：“拥有审美直觉，这对于形成一个整体历史画面尤为重要。想一想你

自己对埃及文化的整体印象，它几乎全部由基于埃及艺术的各种观念组合而成，难道不是吗？就中世纪的整体印象而言，哥特艺术的主导作用是那么强烈！或者我们还可以反问：如果只读教皇训谕而不知道《最后的审判》[*Dies irae*]，那我们对13世纪又能了解多少呢？”

同样，参观一下拉文纳——他自己在三年前就参观了拉文纳——对于理解古代世界的崩溃大有裨益，“它的辉煌就保留在圣维塔莱教堂[San Vitale]那绿色、金色的斑点之中，或加拉·普拉西提阿陵墓[the mausoleum of Galla Placidia]那一片片深蓝色调之中”。的确，艺术不是理解一个时代精神风貌的唯一钥匙，所以我们还得“察看它所反映的时代或说明的任何其他事物”。但是，由于不同的人对同样的艺术会有不同反应，所以过于强烈的审美感受可能会引起对往昔的错误印象，关于这一点，恐怕不会有人强烈反对。当然，任何其他一种证据也都会出现这种情况：“我们对中世纪的印象与浪漫主义判若霄壤，但毫无疑问，正是它们所表现出的审美激情使我们对中世纪历史的看法更加明晰。”而且，知觉上的类似变化，可能也会在日后产生同样令人惊奇的结果。“我们竟然才睁开眼睛，才看到老勃鲁盖尔作品中令人窒息的美！”赫伊津哈大声喊了起来，这个时候，他肯定想到了《清查伯利恒人口》《博士来朝》和《安乐乡》，就在三年前，组织者们曾将这些画纳入了布鲁日展（同时又对同时代意大利化了的画家的作品颇有微词，并加以责难）。“现在我们惊讶地发现，他要表现的可不是什么猥亵之物——他的作品属于最伟大、最深刻的那一类。这种更深切的理解并非来自对16世纪文化史的系统研究。但这种感受会引导我们更明晰、更敏锐和更多彩——一句话，更历史地看待16世纪的荷兰史。”最后，赫伊津哈强调说，呼唤科学和关注审美，二者不应该发生冲突。后者毕竟只是历史研究的一个侧面，是关键性研究中不可或缺的辅助工作，这个结论多少冲淡了他的主张。不过这次讲座还是强有力地表达了两点见解：图像是第一位的；通过图像，我们可以“更明晰、更敏锐和更多彩——一句话，更历史地”[187]看到往昔。

475

我们看到，在过去十几年里，赫伊津哈一直专注于图像，但直到其就职

演讲结束一两年之后，他才开始按自己以前认定的方式，紧锣密鼓地运用图像来说明历史。除去他的先见之明，我们还应该明白，真正促使他展开研究的并不是刚刚“发现”的勃鲁盖尔，而是一直备受欣赏的“早期艺术家”——不过，这可是从极不寻常的角度看到的早期艺术家。他自己也描述了在写作《中世纪的衰落》时突然闪现的灵感：

> 从一开始我就对本书有了完整构思，并一直保持这一思路，尽管我现在记得不是特别详细准确，不能让它立刻浮现在眼前。而且我也记不起具体什么时候有了这些想法，我只能用灵光乍现来形容它。大概是在1906至1909年之间，可能是1907年。每天下午，我的妻子都会全力照料小孩，我则不时抽空去城外散步。那几年，格罗宁根郊外一片辽阔、空气新鲜。记得是个周日，我还像以前那样，在达姆斯特迪普［Damsterdiep］或附近漫步，我突然意识到，中世纪晚期并不是即将来临之物的先兆，而是已然消逝之物的余晖。这个想法，如果还能称得上是个想法的话，首先涉及的就是凡·艾克及其同代人的艺术，当时我满脑子都是这些艺术。就在那几年，我们对库拉若亦步亦趋，或唯菲伦斯-热瓦尔特、卡尔·沃尔茨［Karl Volz］马首是瞻，认为古代尼德兰艺术是北方文艺复兴的黎明之光。我的认识与此截然相反。好多年过去了，不过，在我把它解决之前，1909年吧……我还开了一门我称作“勃艮第文化”的课。对于写什么，我的想法不断变化，与此同时，从1910年起，我也开始全力去阅读那一时期勃艮第和法兰西历史学家的著作，主要是夏特兰［Chastellain］。[188]

476

六

赫伊津哈在布鲁日（后来还有别处）的展览中看到了弗莱芒早期绘画，至于是什么给他留下了深刻印象，我们可以在他的长文《时代生活中凡·艾

克兄弟的艺术》[*The Art of the Van Eycks in the Life of their Time*]中大致窥出端倪。这篇长文发表于1916年，三年之后被收入《中世纪的衰落》，而此书最初想用的题目是《凡·艾克的镜中物》[*In the Mirror of Van Eyck*]。通过这些晚期著作来分析其早期思想，这完全合乎情理，因为他曾专门指出，正是中世纪勃艮第艺术的特点吸引了他，让他注意到了它的性质，而这要远远早于他对这一文明其他方面所做的研究；不过我们也得承认，随着其观点的发展，为了能看清楚那些有助于自己研究的内容，他的双眼也渐渐失去了最初的“纯真”。[189]

像大多数敏锐的观察者一样，赫伊津哈有时会改变自己的想法，不会始终如一地坚持他的整体印象，但是他认为，这种不确定性恰好与在15世纪大师本人作品中发现的不确定性相互吻合。他们的作品表达的是“甜美、平和和沉静”，还是一种“盛大浮华的气象”？我们几乎没注意到后者，因为我们一直仅仅热衷于寻找美。[190] 实际上，他的意思是，这两种面貌都是凡·艾克及其同时代人的特征，他们的成就总是摇来摆去，处于夸张的边缘和不和谐状态。让我们看看克劳斯·斯吕特的例子。所有伟大的雕塑杰作，从罗马帝国的半身像到18世纪，必然有很多相似之处，尤其是“我们称作古典的纯粹和简洁之美”。初看之下，这些倒也适用于斯吕特。但当我们仔细观看那些环绕在尚莫尔修道院喷泉[the well of Chartreuse de Champmol]四周的先知时，就会发现他们的容貌太有表现力了，太有个性了（图254）：他们拼命向观众倾述自己的辛酸，差点就失掉了伟大雕塑所独有的平和冷静气息[*ataraxia*]。如果斯吕特制作的纪念碑依旧保持原样，像一开始那样镏金敷彩，金碧辉煌，其效果岂不更令人错愕！还好，在那些围绕在菲利普二世[Philip the Bold]陵墓周围的小小的“哭丧者”中，斯吕特及其徒众以其天才创造了“最沉痛的哀悼之情，一队送葬的石头人”（图255）。[191]

凡·艾克，其作品总是像刚刚画出来那样清新，但我们还是能看出类似的冗赘之处。就15世纪绘画形式而言，还有什么比伦敦国立美术馆的阿尔诺芬尼婚姻组画更纯粹吗？或者总体上看，就人物性格刻画而言，还有什么

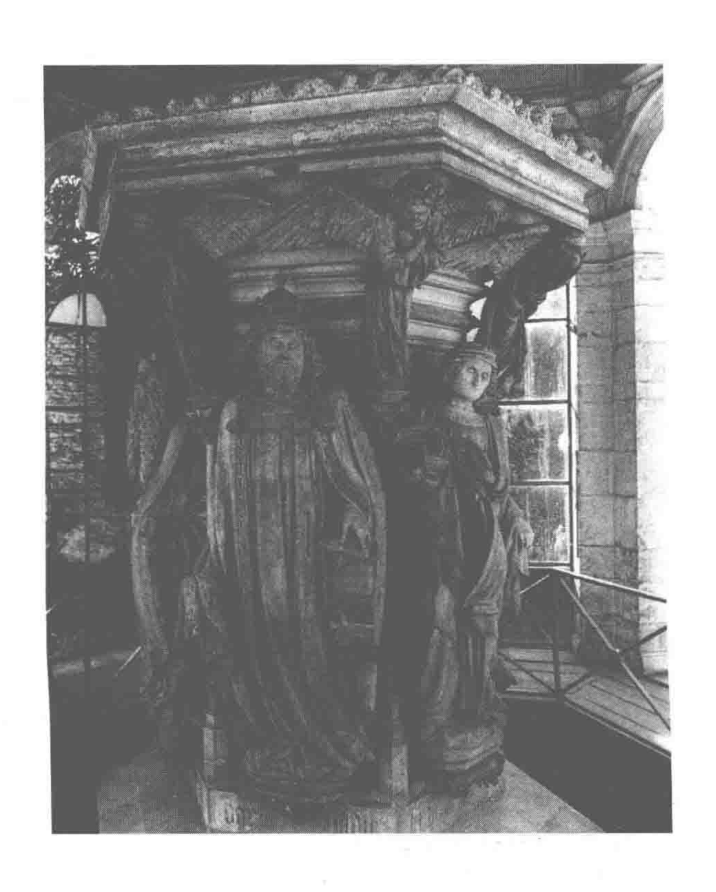


图254　克劳斯·斯吕特，《喷泉》（第戎，尚莫尔修道院）



图255　克劳斯·斯吕特，菲利普二世陵墓细部，表现了送葬队列（第戎，美术博物馆）



图256　扬·凡·艾克，《画家妻子玛格丽特肖像》
（布鲁日，格罗宁根博物馆）

比他笔下的肖像画更深刻吗？例如，“他妻子那五官微微突出，略显瘦削的脸（图256）；博杜安·德·拉努瓦［Baudouin de Lannoy］那吹毛求疵、不苟言笑的面相；柏林的《阿尔诺芬尼》那痛苦而又文雅的表情；《利尔纪念像》［*Leal Souvenir*］中那不可思议的忠诚；凡·德帕勒那张恐怖而又神秘的脸（图244）”[192]。然而，同样是这位艺术家（有时是在同一幅画上）却向那种只能称作矫饰浮夸的东西低下了头。举个例子，请注意向圣母引荐凡·德帕勒的圣乔治那满口豪言壮语的样子，他那华丽的头盔、闪亮的铠甲还有那戏剧化的身姿都暗示着古代风物；[193]或者根特祭坛画中那一组唱歌的天使，她们身着“厚重的红色、金色织锦外套，上面沉甸甸地坠着宝石，那七扭八歪的脸，以及装饰得有点幼稚的诵经台”[194]（图257）。同样，为了给夏娃（图242）增加一点情欲气息（“天真无邪，不过并不想取悦于人”），凡·艾克还悄悄扭曲了自己“极其纯洁，同时又异常优雅”的写实主义，夏娃的乳房太小、

478



图257　扬·凡·艾克，《根特祭坛画》：翼板，天使合唱（根特，圣巴文教堂）

太高，双臂又瘦又长，小腹凸出，正吻合他那个时代的女性之美。[195] 1902年，正是这件来自根特祭坛画的木板油画在布鲁日进行了展出，观众认为这就是不折不扣的写实主义，可以和库尔贝相媲美。

480 在赫伊津哈看来，有些画家天生就对富丽奢华或过度文雅具有免疫力。比如迪里克·鲍茨，其画面特征克制而又简洁，“被视为真正的中产阶级精神”[196]，也许还包括赫拉德·达维特，赫伊津哈对他一笔带过，说这位画家尽管具有更为优雅的色彩感觉，但还是“最直接地继承了早期画派的传统”[197]。这番话可能会让威尔满意，但菲伦斯-热瓦尔特肯定不满意。不过，达维特的“早期”特征也正是他最主要的弱点：他学到的东西几乎和任何一位15世纪弗莱芒艺术家都无法融合，从小尺寸手抄本插图画师到巨幅公共装饰画画家，概莫能外。

有时候，求助于固定程式倒是可以解决这个问题。哀悼、降下十字架、牧羊人的礼拜—— 这些庄严的主题会把一种几乎无法摆脱的节奏模式强加给艺术家。只有极少数画家，如罗杰·凡·德·维登才会有意寻求新的、纯粹的形式设计。在其他一些例子中（如根特祭坛画中央嵌板上向祭坛方向移动的队伍，图240），凡·艾克是想通过“纯粹数学性的协调”来创造一种节奏感。但总体上看，当需要表现运动而又无成例可循的时候，结局就会变得一塌糊涂，比如赫拉德·达维特和迪里克·鲍茨画的分别藏于布鲁日和布鲁塞尔的《殉难》[*Martyrdom*]；或者变得十分可笑，比如让·米洛［Jean Miélot］画的很多手抄本插图。[198] 损害15世纪北方艺术的主要原因是缺少真正的和谐，而非其他。

赫伊津哈多次讨论过这个问题。他坚持说，点缀和装饰并不是用来强化本真之美，而是借用铺张排比和精雕细琢来与它对抗。举个例子，梅尔希奥·布勒德尔兰［Melchior Broederlam］创作的双联画就令他感触尤深——作品取材于圣母与耶稣的生活，出自尚莫尔修道院，已转移到第戎博物馆——画面本身的内容简洁而又克制，但环绕在人物四周的琐碎繁缛、如雕如琢的





图259　扬・凡・艾克，《圣母与罗兰总督》（巴黎，卢浮宫）

图258　扬・凡・艾克，《圣母领报》（华盛顿，国立美术馆）

建筑框架与此极不相称。[199] 在当时的挂毯中也可以发现类似多余之处，它们在观念上主要是用于装饰，就连（像绘画一样）专门表现故事情节和人物时也是如此。不过，真正让他头疼的还是凡・艾克。有两幅画他格外关注：卢浮宫那幅《圣母与罗兰总督》[*Virgin of the Chancellor Rolin*]（图259），以及当时还藏在阿尔米塔什博物馆的《圣母领报》（他肯定于1907年见过此画，当时，在沙皇的个人指令下，在违背主管意愿的情况下，这幅画被送到布鲁日参加了金羊毛 [Golden Fleece] 展览，图258）。[200]

从赫伊津哈对巴黎这幅画的描述中，我们判断他可能曾和作品贴得非常

近，用一把小巧却高倍率的放大镜检查过画面。祈祷的总督，有着牛一样的脖子，以及野性却又不失潇洒的脸，圣母身裹翻滚起伏的红袍，向他送去正
481 在祝福的圣婴，二者都不是浑然的整体，一眼捕捉不到全貌。但所有的细节如水晶般清晰，从这件作品中，赫伊津哈看出，当时“任何一位画家都是煞费苦心、一丝不苟。服装的质料，大理石地砖和柱子，窗户玻璃上的反光，总督的祈祷书，这些都让人觉得是在卖弄。画家甚至还对细节做了夸张处理，如柱头的装饰，上面竟然画了一整套圣经故事，这对总体效果是有害的。在圣母和供养人身后，是一片敞开的、奇妙的远景，到了这里，凡·艾克对细节的热情更是一发不可收拾”。杜兰德-格雷维尔［Durand-Gréville］曾对这些细节做过详尽、引人入胜的描述，他是一位弗莱芒艺术的作家，1902年在布鲁日展览委员会组织的会议上扮演过重要角色。赫伊津哈大段引用了他的
482 描述。但赫伊津哈下结论说，除了所有这些点缀，所有的扫尾工作，所有的小人儿和远处几乎不可辨识的物体，画面仍不失统一与和谐。之后，他又改变了想法。他在后来的一个版本中写道：“最近又重看了这幅画，我不能再去否认（失去了和谐感）这一点了，就像多年之前我凭着记忆否认过一样。”[201]

在阿尔米塔什的《圣母领报》（此画被安置于一座教堂）中，凡·艾克“竭尽一位大师之能事去克服所有困难”，“在他所有作品中，这一件最神圣，同时也最优雅”，在这幅画中，细节的堆砌完全服从于整体的统一性。[202] 不过在赫伊津哈眼中，他的所有才华基本就是在煞费苦心地记录细枝末节——珍珠、金子和宝石的闪光，红色、金色织锦的华彩，孔雀羽毛和装饰性地砖的图案。他还是一位画趣闻逸事的大师。但除了编年上的意义，其艺术绝对不属于早期。[203] 恰恰相反，“这种一丝不苟的写实主义，这种想恰如其分地表现所有自然细节的强烈愿望”所代表的是旧时代的终结，而非一个新时代的开始，尽管菲伦斯-热瓦尔特及其追随者另有高见。[204]

七

在就职演讲中，赫伊津哈极力主张图像（例如，罗马帝国晚期或16世纪尼德兰的图像）应该为历史研究提供动力，但并未说图像可以用作更为深入分析的基础；的确，当他在格罗宁根城外的乡野漫步时，突然之间就已经确信，自己对15世纪弗莱芒艺术的（特殊）解释表明它所诞生的那个社会肯定也处于后退和衰落状态。不过他似乎把这个问题压了几年，只是在1919年的《中世纪的衰落》中才开始探索他这种直觉的全部含义。这时候，通过专心阅读那个时代作家的著作，他已经强化了自己的直觉。而且我们还会发现，他的书最明显的特征之一是始终贯穿着一个强有力的观点：在处理视觉艺术提供的证据时，即便不是顾虑重重，那也要小心翼翼。不管怎么讲，赫伊津哈个人对艺术的反应，还是成就了他那部富有创造性的著作的特殊品质，《中世纪的衰落》让人回想起《意大利文艺复兴时期的文化》，二者有诸多相似之处，这一点正是其中之一。

人们一直强调布克哈特的"文章"对赫伊津哈所产生的影响——既有正面的，也有负面的——赫伊津哈本人也强调过这一点。他深知，艺术所带来的帮助可不是什么表面文章，而是盘根错节、无处不在。在他的笔下，《意大利文艺复兴时期的文化》"这部无与伦比的著作，是文化—历史相结合的范例，其结构就像任何文艺复兴时期的艺术作品一样坚实、和谐"[205]。受这一典范的鼓舞，在正式构思自己的杰作时，他随时都会放弃那些虽然重要却容易导致混乱的内容。他满怀歉意地说——虽然寥寥数语，却惹恼了他的批评者——圣女贞德几乎被完全排除在全书之外，之所以如此是因为"我相信她会怒气冲冲地撕掉浮现在我脑子里的这本书，我在书中没有介绍她，这是出于一种和谐感，以及一种强烈而又恭敬的谦卑感"[206]。

483

15世纪弗莱芒早期艺术家的图画缺少真正的和谐，这一点让赫伊津哈深感烦恼。此外，他"处心积虑地、蓄意"省略圣女贞德可能还另有原因。这

不仅是因为“在历史上，她是少数几个只能做主角的人物，她从不低头，一直是目的而非手段”，所以无法在《中世纪的衰落》的结构中为她找到一个满意的位置。更重要是（正如赫伊津哈在另外一篇敬献给她的文章中所指出的那样），她的信仰和行为与他想要表达的那个社会、那个时代的图像没有任何关系。[207]

在《意大利文艺复兴时期的文化》中，为了呈现一个更连贯的历史格局，布克哈特有时也会刻意回避一些令人左右为难的证据，实际上，这也正是赫伊津哈对此书最有说服力的批评之一。[208] 虽然他很佩服这位“19世纪最有智慧的人”[209]，但是就布克哈特那“无与伦比的范例”而言，《中世纪的衰落》既是献礼，也是挑战——在开篇第一句话中，我们就听到了挑战之声：“就这个五百年前的新世界而言，所有事物的轮廓似乎比我们想象的还要清晰。”这段话只能让人回想起布克哈特在论“个人的发展”那一部分所做的著名（在赫伊津哈眼里，是误导性的）序言：“在中世纪，人类意识的两面——向后的一面和向前的一面——还在同一张帷幕下沉睡，或处在半梦半醒之中。这张帷幕由信仰、幻觉和幼稚的成见织就，透过这张帷幕，世界和历史看上去笼罩着一片奇异的色彩……”

赫伊津哈基本上排斥布克哈特在中世纪和文艺复兴之间所做的明显区分：这张帷幕，他讥讽说，或许正是布克哈特自己照相机上的一片瑕疵所致。[210] 可是很明显，不久之后当他去描写中世纪时，这些“梦、奇异的色彩、信仰、幻觉和幼稚的成见”可是一样也没少，借助在视觉艺术中发现的证据及强烈的直觉，他描绘了这个在狂野贪残与过分悲天悯人之间反复波动，在精打细算、锱铢必较与过时的骑士梦幻之间摇来摆去的文明，在这方面，他究竟走了多远呢？他不停地看画，看手抄本插图，希望能看见历史，体验往昔，仿佛他自己已经走进了画面所表达的场景，这一点在他的书中，以及一篇几乎同时期的论文中都有充分体现——他在这篇论文中强调，历史博物馆在征集藏品时，真正的艺术品最起码应该和工艺品及文献的数量一样多。[211] 可是初看之下，我们却惊奇地发现他几乎从来不用具体图像来证明他

希望为我们描画的那个中世纪社会的具体面貌。这种做法仅仅出现过一次。《死亡的幻象》是其书中最富视觉性的一章。[212] 它在极大程度上依赖于由古迹所提供的证据，如巴黎的英诺森墓地，以及陵墓雕刻、壁画、绘画和木版画，目的是说明由死亡所激起的恐怖感总是“无法摆脱而又真真切切”[self-seeking and earthly]——对哀求或顺服、向往或安慰统统无动于衷。要是再想想赫伊津哈的弦外之音，你就更能体会到这段文字的高妙了。 484

对历代艺术爱好者而言，那些在梅姆林的祭坛画侧翼上跪拜的衣着简朴的供养人夫妇，其本身就足以表明15世纪的弗兰德斯存在着一个虔诚、勤勉、富足的资产阶级群体。赫伊津哈很少提到他们。看起来，他好像和他有意引用的那个时代的叙事史家一样，只想揭示历史的韵味，而不是中世纪生活的实情，基本上，他感兴趣的不是真实的日常生活，而是这个社会所喜欢培育的梦想和幻觉。他写道，“15世纪的编年史家”，

> 几乎每一位都上当了，他们对自己时代的理解绝对有误，没有注意到真正向前奔涌的力量……瓦卢瓦王朝 [Valois] 勃艮第支系运到弗兰德斯的巨额财产，实际上是基于弗莱芒和布拉邦特 [Brabant] 的城市财富。可是，奢侈宫廷的辉煌和壮丽让（编年史家）夏特兰眼花缭乱，竟然认为勃艮第宫廷的权威，完全是来自英雄主义和骑士的奉献。[213]

我们忍不住会评论一下，通过忽略某一类并（正如我们将要看到的那样）强化另一类视觉证据，赫伊津哈——也许是有意——又重复了相同的误解。例如，和凡·艾克相比，那个所谓的“弗莱芒大师”所描绘的世界可能要更为单调、平淡，更少文雅气息。赫伊津哈认识到了这一点，但他仅仅提到了一幅确定出自此人手笔的绘画（《梅罗德祭坛画》[*the Mérode altarpiece*]），用三四行文字专门描述了画中的风俗或滑稽性成分 [214]，并对其品质加以贬低，但他未能指明，这样一种远离了矫揉造作的、处于其衰落理论核心的宫廷文化的生活态度究竟意味着什么。[215]

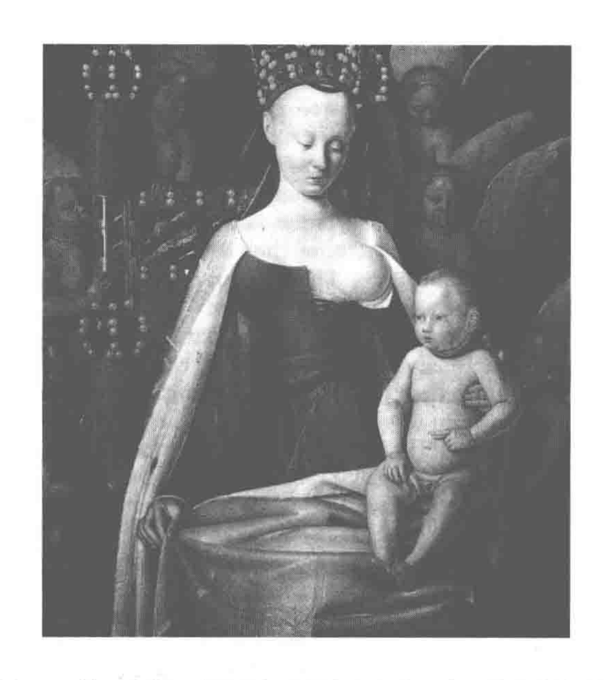


图260 让·富凯，《圣母与圣婴》（安特卫普，美术博物馆）

有些省略令人费解。我们知道，在布鲁日展览会上，至少有一位观众对赫拉德·达维特的《将不义法官西撒姆涅斯剥皮》留下了深刻印象，认为“画家格外神闲气定，用最写实的手法画出了所有酷刑中最血腥的一幕，其手法细致入微”[216]，但奇怪的是，赫伊津哈竟然没有留意这件作品，他自己也强调了残酷的公开行刑所起到的重要社会作用，可他甚至根本就没在上下文中提到这幅画。为了说明“将宗教与爱欲相联系很危险”，他的确用一些篇幅[217]描述了富凯的《圣母与圣婴》[*Virgin and Child*]（图260），认为它“颓废失敬”和“渎神妄为”，这幅画是弗洛伦特·凡·厄特伯恩于1841年遗赠给安特卫普博物馆的最精美的画作之一，原作是画给查理七世的司库艾蒂安·舍瓦利耶[Etienne Chevalier]。（依据一个仅仅能追溯至17世纪，但有可能真实的传统）圣母那精致的、风格化的、象牙般的脸庞，还有一个袒露的球状乳房，都是按照宫廷女主人阿格尼丝·索雷尔[Agnes Sorel]的样子创作。[218] 但是在泛论放荡淫乱现象时，赫伊津哈仅仅提到了莱比锡博物馆的一幅小画，此画“有时被归入凡·艾克画派”，画的是房间里有位裸体少女正

485

使用巫术让她的情人做自我表白——他提及此画，部分用意倒是想说明这类绘画非常稀有。[219]

其实，虽然涉及这一问题的例子非常罕见，但赫伊津哈完全可以大量使用木板油画和手抄本插图，以便读者去想象他希望强调的中世纪生活的某些基本面貌。还有令人诧异的事情，例如，这位对梦想如此感兴趣，热衷于探索中世纪晚期"心理—病理学"的作者，竟然几乎没有提到希罗尼穆斯·博斯［Hieronymus Bosch］，而后者有相当一批画作都与他要讨论精神状态直接相关。[220] 显然，在这里，别处也是一样，如果一个领域引起了太多关注，那他也就不愿再去涉足。数年后，在为弗里德伦德尔的相关系列著作《古代尼德兰绘画》所作的书评里，他就异常怀疑关于这位艺术家的当代阐释，而他自己也决不肯做类似的事情。他称赞弗里德伦德尔从未去碰此类问题。尽管他同意"此处比在任何别的大师那里都更适用心理学解释"，但他还是将所有这些建议都视为"危险的猜测"，一概不予理会。[221]　486

他的描述性文笔生动鲜活、启人遐思，但实际上，赫伊津哈从艺术中得到的启示主要还是得自图像在风格不协调的状态下不经意流露出的晦涩难解的证据，而非一眼就可以发现的第一手信息。为了阐释这类证据，他既要警惕其不协调之处——在这方面，不是所有的艺术爱好者都会认同他的看法——又要摒弃那些建立在现代趣味之上的可能会产生误导的判断。比如，我们可能会对斯吕特创作的那些环绕在尚莫尔修道院喷泉四周、情绪过分夸张的先知感到不适，想到它们在岁月磨洗（幸亏如此）之前的艳俗模样，我们可能还会更不舒服：那绿色的底座；涂金壁炉架，缀满金色星星的红色、深蓝色无袖祭袍；架在耶利米［Jeremiah］鼻梁上的镏金黄铜眼镜；特别是，在双臂形状类似柱头的十字架上（也是镏金），居然还托着弗兰德斯和勃艮第的纹章。这些都是由勃艮第公爵的低劣趣味所致吗？是不是斯吕特在竭力摆脱这种趣味，为的是能创造出这些仍然深深吸引我们的极为简洁的"哭丧者"［Pleurants］，我们能这样想吗？当然不行，很可能是雕塑家也接受了其赞助人的看法，认为奇异怪诞和美都应该得到欣赏，宗教的敬畏之情也可以通过稀有和华丽之物进行表达，难道不是这样吗？[222]

赫伊津哈又向前迈出了一步，他怀疑审美品质这一概念在15世纪的弗兰德斯到底有没有那么多含义，而这自然只能依赖他自己的判断标准。在描述宫廷庆典，比如1454年在里尔举办的庆典时，赫伊津哈曾大吃一惊，在这次庆典上，来宾纷纷宣誓要投身于一场圣战，"这些傲慢自大的排场，粗俗野蛮的场面"与"凡·艾克兄弟、迪里克·鲍茨和罗杰·凡·德·维登笔下的温柔甜美、平和宁静"的画面形成了惊人对比，"……我们很难不把这些消遣看成一种令人难以置信的恶劣趣味的展示"[223]。至于这些庆典为什么没有（在他看来是没有，但对那些为自己设计庆典的人来说可不一定如此）"全面呈现英雄生活的梦想"，他还有一个更直接的解释。当时，骑士制度只不过是空洞的习俗和文学化的描述。已经没有任何基本社会功能，只有借助最冗长乏味的修辞才显得像那么回事儿。[224] 当他（顺手使用文字材料而非手抄本插图）讨论节日和比武大会盛装中那明亮的对比强烈的色彩时，赫伊津哈又给出了更确切的理由，说它们为什么缺少真正的美感。为此，他挑选了一个自己特别厌恶的例子，说有位小姐在某次类似场合下，"身着紫罗兰色丝绸，坐在马车上，上面是蓝色丝绸华盖，前导者是三个男人，身披大红丝绸，头戴绿色丝巾"，他认为，选用这些色彩，通常主要考虑其象征意义甚于审美价值。蓝色与绿色相对来说用得较少，因为它们总是和伪善、不忠和愚蠢联系在一起。类似的想法，也会让人对褐色和黄色心生不悦。赫伊津哈承认，"审美"上的反感应该是扬弃这些色彩的主要原因，话虽如此，但有件事还是让他多少有点儿惊讶：第一批在色彩处理上发展出全新优雅手法的艺术家，竟然有赫拉德·达维特，而此前（正如我们看到的那样），他基本上一直把他看成早期大师传统的守护者。从这件事上，你能下结论说审美感受正在一点点地挤走象征主义的痴迷吗？果真如此，原因何在？"在这一领域，艺术史和文化史还有太多的东西需要互相学习。"[225]

487

这是一个重要问题，因为在赫伊津哈看来，空洞的象征主义狂热的确是中世纪晚期处于最后衰落状态的最显著的迹象之一。像骑士制度一样，象征主义曾服务于特定目的。通过象征主义，人们可以让一个看上去无法解释

的宇宙具有意义，并赋予它“完美的秩序，有条不紊的结构，神圣的等级关系”。但是像骑士制度一样，随着时间的流逝，象征主义也变成了“毫无意义的智力消遣”[226]。一旦所有事物都可以用别的事物解释，那么所有真正的联系和神圣感都会遭到扭曲。而且，象征主义的滥用还会导致愚蠢的寓言形式，这一点在细密画中有充分体现，只要不是出自最有天才的艺术家之手就会出现这种情况。这些画家在直接描绘牧羊人和羊群时游刃有余，在表现“节制”这一概念时却愚不可及，竟然会一个女人的头顶上摆上个钟表。[227]

赫伊津哈认为，中世纪的衰落，其核心问题是想象力贫乏，其标志是要求“为所有的观念赋形。每个想法都谋求图像表达，但同时也在图像中凝固、僵化”[228]。他得出这个结论，主要不是依据对艳丽的节日盛装或二流手抄本插图的研究，而是基于对“单纯而优雅的凡·艾克兄弟的自然主义”的研究。我们发现，赫伊津哈（借助布鲁日展览和他的后续研究）已经看出来他们的艺术缺少真正的和谐，并且过分堆砌细节：1907年一个星期天下午，当他在格罗宁根城外漫步时就已经突然领悟到，这些艺术凸显的是衰落而非复兴气象。现在，在对勃艮第史文字材料做过深入研究后，他感到终于可以详细解释为什么凡·艾克兄弟的自然主义不单是艺术史家所感兴趣的问题了。其意义非同凡响，因为它代表了“中世纪思想发展的终极形式之一”[229]。

他们的作品，其特征似乎就是一丝不苟处理每个独立细节；不愿意在大小比例和重要性上对庄重之物与细枝末节进行区分，现在，他们用世俗写实精神和虔诚幻想来表现神圣人物，如此一来，早先时候的庄严感和严格规则也就被取代了；所有神圣之物都被赋予了精细巧密的形貌；他们总是给天使和神圣人物披上沉甸甸的僵硬锦缎，黄金和宝石在上面闪闪发光，以至于神秘主义和物质主义完全平分秋色[230]——诸如此类这一切，都和那些煞费苦心却空洞麻木的做法如出一辙，它们只是强调了一整套渐渐枯萎的信仰，在这里，“所有神圣的概念不断面临威胁，变成逐渐僵化的、彻头彻尾的表面文章”[231]。当时的建筑也展示了这种精神上的贫乏，“除了形式，空无一物，没有形象，没有装饰。建筑的浮夸风格就像无法自休的作曲家的尾曲，没完没

488

了地分解所有形式元素，编织所有的细节；每一根线条都有凹槽。形式遮蔽了思想，装饰层次繁缛，掩盖了所有的线条和块面。只要畏惧空白［*horror vacui*］做主，艺术就会出现衰落征兆”[232]。关于15世纪建筑的这一类研究，拉波德早在70多年前就已经了如指掌；[233] 不论是他，还是后来那些参观弗兰德斯的人，都认为凡·艾克及其同时代人的绘画大胆而又生机勃勃，和那些“矫揉造作、琐碎而且过于精巧的”市政厅是两码事。可是，如果他们知道了赫伊津哈的看法，一定会颇感意外。因为在赫伊津哈的眼中，这些绘画恰恰表达了同一种精神状态：“不过是再次证明了思想的僵化倾向，正在衰落的中世纪，我们可以在其精神的任何一个方面观察到这一点。”

八

赫伊津哈对15世纪弗莱芒艺术的反应新颖独特、机智巧妙。他调动自己的观感，希望能对一个整体文明的特征进行解释，长期以来，这个文明一直激动人心、纷繁复杂，而且还有可能被误读；但是，真正让他的成就变成史学方法里程碑的还是其开门见山的研究方式，通过这种方式，他提出了让个人研究得以成立的基本问题。其分析也体现了本书先前出现的诸多观点的长处和缺点；由于这些分析并未得到充分检验，所以他后来所做的关于艺术对历史想象的影响的探索，绝大多数都令人失望。出于此原因，我们说《中世纪的衰落》，正如其标题一样，恰好处于一次发现之旅的终点而非起点。赫伊津哈自己感觉，这种与他密切相关的“旅行”才刚刚开始起步：

> 在1840年，如果让一位有教养的人用几句话去描述15世纪法兰西文明的特征，其回答可能在很大程度上会受巴朗特《勃艮第公爵传》［*Histoire des Ducs de Bourgogne*］以及雨果《巴黎圣母院》的启发……可是今天，同样一个问题也许会有不同的答案。现在的人可能……会先提到艺术作品。所谓弗莱芒和法兰西早期大师——凡·艾克、罗

> 杰·凡·德·维登、富凯、梅姆林，还有雕塑家斯吕特以及其他伟大的音乐家——会主导他们对这个时代的整体看法……我们对以往岁月的感知，或者换句话说，我们的历史感官正变得越来越视觉化。在今天，绝大多数受过教育的人都把自己对埃及、希腊或中世纪的观念归功于它们的古迹——不论是原作还是复制品，而非阅读。我们对中世纪的看法发生了变化，主要是因为艺术感受已经取代了知识性理解，而非浪漫主义情怀已然式微。[234]

489

"我们的历史感官"发生了变化，那接下来会怎样呢？首先，我们不得不仰赖非常不完整的证据。"除了宗教艺术，其余领域所剩无几。世俗艺术和实用艺术也只有少数珍稀样本得以留存。"[235] 今天我们所能看到的并想去理解的一切——几座陵墓，一些祭坛画和肖像画，大批细密画，还有一批工艺品，包括宗教礼拜器皿、僧衣和教会器具——仅仅是出于侥幸才得以留存。[236] 但是，与纯艺术和实用艺术相关的整体生活方式已经无可挽回地消失了，比如说罗杰·凡·德·维登和凡·艾克笔下的出浴和狩猎场景[237]，还有（最重要的）"那些缀满宝石和小铃铛"[238] 的宫廷服装，以及那些奢华的装饰——要知道，它们在15世纪生活方式中可是扮演了一个非常核心的角色。但另一方面，文学传统则"反映了时代的整体生活，而且，书写的传统不仅仅局限于文学：数不胜数的官方档案几乎可以无限地补充材料，让我们对绘画的理解越来越准确"[239]。

这些幸存的证据残缺不全，除了这一条，岁月流逝、偶然事件和人为破坏，也会让古物的数量逐日递减，随时会遭遇不测。同样严重的是，正因为罕见，所以才导致了对它们的错误解释。我们希望在艺术中发现一种"可以摆脱循规蹈矩的日常生活，可以优游涵泳的手段"，可这样一来，我们也就无法理解"中世纪只有实用艺术这一悖论"。[240] 不管设计的目的是为了强化崇拜，为了维护供养人的声名，还是想通过铺陈奢华的场面来征服观众，艺术总是有一个实际目的，而且它达到实际目的的手段远比美这个问题重要。

艺术趣味，本身就是多余之物，是昙花一现的副产品，仅仅在文艺复兴时期才开始得到自觉发展。

赫伊津哈那极富创造性的成就（尽管并非总是最令人信服），充分回应了其个人研究——以及一个源远流长但时断时续、不成体系的传统，他的研究是其中的最高成就——所提出的挑战，然而，这一成就却直接来自他对美的个人感受。为什么？他问道，就像定律一样，当15世纪文学的魅力丧失殆尽之际，这一时期的艺术仍然能深深打动我们？为了回答这个问题，赫伊津哈不得不去钻研文字和视觉表达形式，找出其中隐藏的不同层次的表现潜能。他告诉我们，这种不同之处主要依赖于它们所要表达的感情和思想。比如说，爱，以及相关情绪（如轻浮、多愁善感和色欲）在15世纪绘画中就无法得到令人信服的表达。“在当时的细密画中，恋人互相拥抱的姿势还保留着神圣和严肃气息”，即使在尺幅更大的、足以描绘爱和痴情的作品中，爱意的表达依然不够充分。由于这个原因，所以近年有位学者把一幅正在害相思病的妇人画像（通过一段题铭可以得出这个判断）解释成了虔诚的供养人。但是，如果依据此类视觉证据的性质进行判断，认为当时根本不存在这种感情，那肯定要犯错误，因为同时代的文学已经清楚地展示了这一情感，从柏拉图到奥维德，文学有各种各样的情爱修辞传统可以借鉴。[241] 但在另一方面，只有通过盖尔特根·托特·辛特·扬斯［Geertgen tot sint Jans］的绘画，或《被爱俘虏的心》［*Cuer d'amours éspris*］、《阿伊的时光》［*Heures d'Ailly*］和《尚蒂伊的最精美时祷书》［*Très Riches Heures de Chantilly*］这类细密画，而非同时代那些勉为其难、因循守旧的诗歌，我们才能了解至少当时某些人是如何欣喜地感受那划破暗夜的天光，或春日乡野中美妙的晨辉。[242]

这些问题对艺术史家或文学批评家非常重要，如果他们不能就此做出严谨的论述，那么用赫伊津哈的话来讲，对“历史感官”在最近几十年已变得“越来越视觉化的”人而言，其分析难免会有釜底抽薪之虞。关于中世纪法国和勃艮第生活的基本趋向，人们的解释也不断出现变化，这样的论述尤为重要。1840年，在巴朗特和雨果读者的眼中，中世纪这个时代应该是“残忍、黑暗，几乎照不到一丝宁静和美丽的光芒”。然而，对弗莱芒绘画研究者而

言，“这个时代画面的色彩和色调好像全都发生了改变，看来，由浪漫主义所构想的残忍、凄苦——这些信息主要是从编年史中得来——现在要给纯洁而朴素的美、宗教热情，以及深刻而又神秘的平静腾点儿地方了，该让它们亮亮相了”[243]。

其原因就在于：

> 关于一个时代，艺术作品所能带给我们的感受要远比从阅读编年史、档案，甚至文学中得来的更为明朗、欢乐，这是一个普遍现象。造型艺术并不悲叹，就算要去表达悲伤和痛苦，它也只是把它们带入一种感伤气氛，那撕心裂肺的痛苦气息已渐渐消散。而诗人和历史学家就不一样了，他们大声倾诉生活的无尽苦楚，总是直指痛处，对已经消逝的往日悲惨现实念念不忘……（因此）通过沉思艺术品而得到的关于一个时代的幻象总是不够完整，过于讨人喜欢，因而也并不可靠。[244]

面对威尼斯这样一个如此风光旖旎的城市，（正如我们看到的那样）基内和罗斯金都曾对那些残酷往事陷入了沉思，他们已经直觉到并部分领会了这个问题，从赫伊津哈讨论“死亡的图像”那一章可以看出，他本人并非毫无保留地接受了这一见解。他所依据的竟然是未经检验的一般原则，而非可以让历史解释发挥作用的纷纭多变的具体环境，比如赞助人的性质，或公众和私人表达领域之间的区别，不管怎么讲，这都让人感到意外。

在检验历史学家能从肖像画中看到什么，不能看到什么时，赫伊津哈再次转向了一般原则。由于赫伊津哈佩服凡·艾克，认为他“能最深刻地刻画人物性格”[245]，再加上同时代人强调了画中这位总督的贪婪、傲慢和缺少灵性[246]，所以他怀疑，在凡·艾克那幅藏在卢浮宫的名画中（图259），虔诚跪拜的罗兰，其脸上浮现的是不是“伪善的表情”。然而，在指责这位总督之前，我们也不要忘了“在他那个时代，还有很多人……也会把刻板的虔诚与骄慢、贪婪和淫欲联系在一起。往昔岁月中的这些特质，其深意很难一语

491

道破”。赫伊津哈的这种评论，也许是得益于他的朋友扬·费特——受德加［Degas］作品的鼓舞（其艺术也深受他的影响），费特可能认为肖像画家的首要目的就是揭露真相。但是，罗兰和凡·艾克恐怕都不会这样理解肖像画，或者说，在描绘任何一位出现在圣母和圣婴面前的供养人时，他们所想到的大概也只能是虔诚的表情。

如果承认了这一点，那么赫伊津哈只会更有顾虑，他对图像的期许程度可能比原来更低。（几年后）当他——用多得多的篇幅——再次讨论这些可以从油画肖像中得出的结论时，其语气明显充满了更多的怀疑。确实，他坚持认为这一类图像具有最高价值，但前提是不要把观看的过程和相关解释的过程弄混。[247]“有些人宣称，从一幅肖像画的所有神秘深意和所有最微妙的心理细节中可以读出某个人的全部性格，这种梦话我们已经听得够多了，这种靠不住的说辞对历史毫无用处。”[248]这种方法的悖论在于，一位特殊人物的不同肖像（实际上，有时候是同一肖像的不同版本）看上去总是千差万别。为了说明这一点，他从弗里德伦德尔的《古代尼德兰绘画》中举了一些例子，希望能对各种各样的好人菲利普——勃艮第公爵肖像进行比较，这些肖像绝大多数都脱胎于罗杰·凡·德·维登的作品（图261）。

在这些图像中，如果公爵的面貌与表情千差万别，那么，通过察看与同时代描写其性格、举止的书面叙述相反的证据，我们能否求得真相呢？这些材料，赫伊津哈想到的显然是公爵御用史官夏特兰的编年史，他（果492 然）发现，文献和视觉材料唯一可以相互参证之处是对公爵相貌的描写，“他不是鹰钩鼻，而是直鼻子……双唇宽阔，色彩明艳”，等等。在其他任何方面，书面材料提供的信息显然都要更加翔实，但在文章的结尾部分，当赫伊津哈追问这些材料到底能在多大程度上确认绘画的相似性时，他只能这样回答：“这个问题没有答案。我们找不到可以验证这两种表达方式的办法。”于是，他在文章最后一句话中提到（但仅仅一笔带过）：如果有人说夏特兰和罗杰·凡·德·维登笔下的菲利普不相吻合，那又该怎么办呢？对于这些问题，读者只会觉得极有兴味，而不会（像他说的那样）感到不可接受。赫伊



图261　罗杰·凡·德·维登（的追随者），《好人菲利普》（马德里，皇宫）

津哈本人关心的只是一般性问题，只是作家和艺术家所能使用的不同描述手法，而丝毫未提及另外一种可能性，即在这些手法的限制下，罗杰和夏特兰有可能想表达对公爵性格完全不同的印象。当然，由于他们都听命于公爵，所以几乎不可能发生这种情况；但在文字和视觉证据中，这类冲突的确司空见惯。赫伊津哈竟然没有讨论这个对于其整个历史方法异常重要的问题，这未免有些奇怪。

尽管如此，早在1919年出版的《中世纪的衰落》中，赫伊津哈显然就已经对艺术上的证据产生了怀疑，随着时光的流逝，这种怀疑与日俱增。他在1920年做过“文艺复兴与写实主义”讲座，六年之后，讲稿经过彻底修改

后付梓。[249] 在这场讲座中，他批评了布克哈特对文艺复兴的看法，然而，他自己对中世纪的解释又重蹈覆辙，这一点甚至连他自己都未意识到。为了说明文艺复兴和写实主义没有任何必然的联系（布克哈特和库拉若均强调了这种联系，“直到今日还听得到余响”），赫伊津哈强调说：“一个能够生产写实主义作品的时代，可以没有明显的写实主义精神。”[250] 他坚持说，尽管“凡·艾克兄弟在形式上是彻底的写实主义，但我们对其精神其实一无所知。任何现代的、审美性的艺术批评，任何根据其作品而对其精神做出的判断，不过是些幻想和断章取义”[251]。但如果真是这样，那我们就不能也反问一句：这种一丝不苟、或缺少和谐的细节描绘，真的是和赫伊津哈的杰作一开篇就提到的那种衰落的、暮秋般的社会性质有所关联吗？赫伊津哈的佳构，就像他的一些批评者所言，其本身不也是一个例子，不也是从“现代的、审美性的艺术批评”中滋生出的幻想吗？[252] 他自己也承认了这种危险，此刻，他宣称“能够提供标准的是文学作品，而非视觉艺术：它们才能让我们对精神和形式做出评价”[253]，这些话，等于无声中批驳了（或至少是修正了）自己大约20年前在格罗宁根郊外漫步时突然得到的灵感。

493

九

“有轨电车线路、混凝土、沥青和现代交通破坏了尼德兰的古老面貌”，在一篇专论“17世纪荷兰文明”的长文中，赫伊津哈走笔描述了这个与众不同的文明——在着手写文章时，“年轻一代并没有，事实上也不可能感受到先辈才刚刚开始看见的美了”[254]，在德国人的暴政下，任何给这一文明增光添彩的东西都破坏殆尽，于是他又修订了论文。尽管他现在对现代艺术的所有形式都感到厌恶[255]，但其视觉感受力依旧丰瞻精敏：几年之前，他参观了牛津。在这座城市，就连那些很少有人关注的古迹，他也同样如数家珍、娓娓道来，给人的印象是“既有艺术家的洞察力……又有执着的探索精神”[256]，这些都让接待者吃了一惊。现在，正如《中世纪的衰落》中的做法一样，他

在最后一部力作中再次指出：新近兴起的对图像的关注已经让人们的历史意识发生了改变。文章的开篇语句恰恰反映了他在近40年前的就职演讲中首次表达的思想：

> 如果考考一个普通荷兰人，问问他对17世纪尼德兰人的生活知道多少，答案可能也就是些从绘画中得来的稀奇古怪、零零碎碎的看法……如果再问上个世纪的人……答案可能截然不同：在1840年，历史知识，即一般的政治意识，这一点要远比今天强烈。文学也是如此，至少是当时的名著，人们也都比较了解。但是，在19世纪人的历史视野中，艺术所起的作用远逊于今日。[257]

他接着说（但并未提及自己在多大程度上要对此负有责任），这种知觉变化并非局限于尼德兰；现在，他对此懊悔不已，并不是因为它让我们对早期文明留下了过于平静的印象，而是因为它的确妨碍了对文明的严肃思考："由于用来理解往昔的视觉材料越来越多，而且方便易得，所以，对历史的思考和写作也就越来越无人问津。"绘画的视觉之美对我们的精神会施加难以抗拒的魔法，这就导致一个令人遗憾又无法避免的结果："一旦涉及政治史、社会史，（我们这一代）绝大多数人都会一片茫然。"[258] 因此，在这篇文章中，赫伊津哈希望人们能避免他那个时代的对历史的"片面审美观点"，为了"在尽可能广阔的背景下审视一个文明"，片面审美观点曾流行一时，已经取代了一个世纪之前的"片面的政治研究"。[259]

于是，他把大量注意力都集中到了政治与宗教[260]、文学与科学上，当然他也讨论了伟大画家的成就，事实上直到他去世多年之后，艺术史家才开始进一步探讨他那些简明扼要的观点。17世纪的绘画，他写道："充满了神秘的隐喻，即使费尽九牛二虎之力，其中还是有很多不可破解。在每一幅花卉画中，每朵花都是一个象征。每幅静物画中的题材，除了自然含义还有象征含义。在那些绘有小贩、仆人、乐师的画中，也同样有很多令人费解的细 494

节。”[261] 我们还会欣喜地读到：“只要是宗教故事画，维米尔［Vermeer］就会束手无策，比如《基督在以马忤斯》［Christ at Emmaus］，我这个说法可能有点冒失。”恰好，还真有一幅维米尔表现这一题材的名画，布雷迪乌斯［Bredius］刚刚赞美过它，并为博伊曼斯博物馆［Boymans Museum］买进了这件作品。但它被查明只是1945年的一件伪作。[262]

和《中世纪的衰落》相比，在《17世纪的荷兰文明》中，赫伊津哈对艺术与社会关系的研究方法更为常规，尽管在此书中他依旧保持了非常规的敏感和不加掩饰的偏好。他只有一次求助绘画，并以此作为史料去衡量当时的信仰、服装或环境的性质，但这次他又显得犹豫不决、摇摆不定。显然，他对这一方法已经不太信任了。他夸张地问，“奥斯塔德把荷兰农夫画成了无忧无虑、饱食终日的家伙”，这是不是“错得很离谱？”[263] 说这些话的时候，他显然已经忘记了自己的格言：“通过沉思艺术品而得来的关于一个时代的幻象总是不够完整，过于讨人喜欢，因而也并不可靠。”而他对建筑形式含义的探索也同样牵强附会，令人惊诧不已。赫伊津哈写道：“市政厅的塔楼优雅浪漫，充满奇思妙想，与内部的钟琴演奏的乐曲完全和谐，好像体现了荷兰性格中所有的轻快与明亮，精致和优雅……”[264] 确实，他曾提到胡夫特［Hooft］和冯德尔［Vondel］的抒情诗也明显具有类似特征，但我们必须指出——从其文章的语气和内容来判断——这些塔楼是可以在17世纪尼德兰居民身上发现的那种华丽和轻盈，以及精致和优雅的唯一表征。

建筑师不再关心欢乐的幻想，开始拘泥于僵化的形式；伦勃朗垂垂老矣，荷兰绘画的伟大时代即将结束；荷兰文明正在迅速衰落。[265] 但赫伊津哈追问，用衰落这个概念来形容一个比以往更宽容、更繁荣、更安宁的社会，这样合适吗？况且，就在赫伊津哈落笔描述它的时候（1914年），它依然没有失去“活力、果决、公平和正义、虔诚以及对上帝的信仰”所有那些曾让17世纪荷兰声威远播的品质。对这个问题，他似乎在暗示：也许根本就没有答案。那么，难道只是荷兰艺术（和诗歌）衰落，而整个荷兰文明并未衰落吗？难道他应该拓宽——进而扭曲——隐含在《中世纪的衰落》中的某

个基本概念吗？莫非我们应该这样阅读他的文句——“关于一个时代，艺术作品所能带给我们的感受要远比从阅读编年史、档案，甚至文学中得来的更为**模棱两可**（区别于‘更为明朗、欢乐’），这是一个普遍现象？”正反两种回答都能解决他现在的问题，但这两个答案也都会危及他一直坚持的理论基础——以及他的前辈，罗斯金和布克哈特、黑格尔和温克尔曼、瓦萨里和拉斐尔所坚持的东西。像赫伊津哈这样一位如此灵敏精细、多才多艺、毫无成见的历史学家，或许不应该过分沮丧。同样，就艺术对历史想象的影响而言，我们自己的感受也不应就此枯萎、陨灭。[266]

495

注 释

导 论

1 Herodotus, i, 24; II, 131.

2 Procopius, VIII, xxii, 5. 希皮奥内·马费伊［Scipione Maffei］在他的《维罗纳名家》［*Verona Illustrata*］中曾嘲笑过这段话：参见Maffei, 1731－1732, III, p. 206。

3 Momigliano, 1950; Cochrane, 1985, pp. 423 ff.

4 Vasari, 1906, I, p. 229.

5 Hegel, 1975, I, p. 599.

6 当时颇为常见的历史性或纪念性博物馆中所保留的材料可以清楚地证明这一点，后文第十一章将对它们的起源进行讨论。否认纳粹集中营存在的人对任何证据都会无动于衷，但通过图片来说服他们，显然要比文字更有效。

7 欧仁·阿佩尔［Eugène Appert］对通过拼凑图片来捏造巴黎公社［Paris Commune］时期所发生的事件做了极为有趣的分析：英文材料。安德烈·雅姆让我注意到了这篇文章，我对此心存感激。

8 参见Jaubert。

9 对一帧19世纪的（幻想性）照片所做的有趣的分析，参见Burn, pp. 26－29。

10 Trachtenberg, p. 1.

11 Lacroix (Préface), pp. ii－iii.

12 Momigliano, 1950.

13 Huizinga, 1968, p. 10; 亦见第十五章。

14 Gombrich, 1963, p. 108 (*Art and Scholarship*).

15 Defoe, I, p. 182.

16 Colvin, p. 3.

17 Aston.

18 当然，在此上下文中，我使用“审美鉴赏力”这个短语并不意味着我们今天所持有的价值观永远都会被人接受，它仅用来指我们在评估艺术价值时所采用的一种和品质有关的批评术语。

19 Baxandall, pp. 66－78.

20 米什莱曾用绘画来界定一个时代的特征，我曾用一些篇幅对此进行了描述。正因为如此，我才（极为遗憾地）略去了在一项与他类似的研究中出现的一个极为微妙的例子。最令人意想不到的是，这个例子就出现在伯纳德·贝伦森［Bernard Berenson］的一本书里。他那本论洛伦佐·洛托［Lorenzo Lotto］的专著出版于1895年，此书最后几页暗示说，这位艺术家的作品“见证了意大利人精神上的一种态度，这种态度并不占主导地位，但也并非难得一见。因为一个时代的潮流绝不会强到足以支配整个时代所有思想。要想更好地理解16世纪，研究洛托和研究提香几乎同等重要。提香仅仅是让我们理解了文艺复兴盛期的艺术形式，而洛托却补充甚至是修正了我们对这个时代的看法”。

21 当然，这种呼吁并不意味着视觉艺术总是能为较传统的史学研究方法提供借鉴。促使历史学家扩大他们材料范围的最系统——实际上也是最强烈的诱惑——还是来自那些所谓“年鉴学派”［Annales School］的同行。不过，尽

管这份刊物曾发表过一些艺术—历史方面的论文（和书评），但就艺术该如何被用作历史证据而言，此刊物最密切的合作者都不太能令人信服。吕西安·费弗尔［Lucian Febvre］和马克·布洛赫［Marc Bloch］在他们的主要著作中都没太把视觉艺术当回事。虽然费尔南·布罗代尔［Fernand Braudel］把艺术说成“货真价实的历史见证人”［ces grands témonis de toute histoire valable］，但他在那本引人入胜的《地中海与菲利普二世时代的地中海世界》［*La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'Epoque de Philippe II*］中，提到艺术的地方却是敷衍潦草（见此书第15页，第一版序言及第156—163页），以至于删掉这部分也没有什么影响。实际上，在年鉴学派历史学家中，只有乔治·迪比［Georges Duby］一人在解释中世纪文化时充分重视了从视觉艺术中得来的印象，尽管这段阐释让他显得多少有点自相矛盾——“只有体现了神学或智性体系，一座建筑才能呈现其真正价值……在最后的分析中，读者只会认为，在中世纪欧洲神学和智性的主体发展进程中，艺术不过是一道花里胡哨的背景”：参见M. T. Davis, 1982。而菲利普·阿里耶斯［Phlippe Ariès］要远比年鉴学派的其他人更清楚形象证据的重要意义——见他发表于1951年的那篇先驱性的论文《对17世纪历史的看法》［L'attitude devant l'histoire: le XVIIe siècle］；再刊于《历史上的时代》［*Le Temps de l'Histoire*］，以及他后来的许多（更有影响的）著作。

497

22 尤其要看《跨学科史杂志》［*Journal of Interdisciplinary History*］（1986年第17卷，夏季第1号）上题为“艺术的证据：历史上的图像及其含义”［The Evidence of Art : Images and Meaning in History］的专题讨论。这里面有很多有趣的文章，和本书的主题直接相关。其中的一位编辑是泰奥多尔·K. 拉布［Theodore K. Rabb］，他的文章题目是《早期现代欧洲为了稳定而做的斗争》［*The Struggle for Stability in Early Modern Europe*］。他提出了一个大胆的（尽管在我看来多少有点粗糙的）建议，希望能用艺术上的证据进行历史研究。讨论同一问题的另外一部文集见弗里德伯格［Freedberg］和德弗里斯［de Vries］。我所知道的最近一部想用视觉材料研究早期文化的最有抱负的著作是西蒙·沙玛［Simon Schama］的《财富的尴尬》［*The Embarrassment of Riches*］。

23 参见Haskell, 1977, and Haskell, 1988。

24 不过，这样一个题目将迫使我扩大自己的讨论范围，我要同时讨论艺术在对往昔的想象性重构和历史性重构过程中所产生的影响。

第一章

1 Weiss, 1988, pp. 35−36.

2 Magnaguti; Billanovich, pp. 49−50.

3 Weiss, 1976，但另见Cunnally, pp. 4, 89。相关综述，参见E. Babelon, and Giard.

4 关于Annius of Viterbo，参见Ligota。

5 例如，Erizzo, p. 64。

6 Baudrier, IX, pp. 205−207.

7 Strada; 重点参见Von Busch, pp. 193−219；亦见Jansen; Fučiková。

8 Varille, pp. 453−469; Baudrier, IX, pp. 229−230.

9 Guillaume du Choul, *Des Antiquités romaines*——此书在都灵皇家图书馆［Royal Library in Turin］。理查德·库珀［Richard Cooper］让我注意到此书，并惠赠翻拍的照片，他现在正准备此手稿的评注本［critical edition］。

10 Du Choul, *Antiquités*：参见手稿最后一页“帝王”［Au Roy］。

11 巴黎国家图书馆有一份纪尧姆·杜·舒勒［Guillaume du choul］《浴场与竞技场》［Des Bains et de la Palestre］手稿，这份手稿，同样要感谢理查德·库珀惠告。

12 Vico, 1548.

13 Campori, 1874.

14 戈尔茨［Goltz］，1557年。我使用的是牛津大学圣约翰学院［St John's College, Oxford］的拉丁文版本，有一批肖像画已经遗失，圆形边框内空无一物。主要参见德克塞尔［Dekesel］，1988；以及保罗·奎利［Paul Quarrie］为了配合伊顿学院图书馆［Eton College Library］1985

年展览而打印的注释。关于这些肖像画，参见Campbell, pp. 165–166：肖像以及有戈尔茨签名的复制本均藏于布鲁塞尔皇家美术博物馆［Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels］。

15 Coltz, 1563：结尾部分，未标页码。请重点参见帕伦博-福萨蒂［Palumbo-Fossati］。

16 关于Caro，参见Castellani；Ligorio的钱币研究在同时代人那里得到过充分讨论，例如，参见Agustín, 1592, pp. 177 and 299。其他同时代出版物还有Landi和Simeoni的著作。

17 参见E. Babelon, p. 100 和 Le Pois, p. 3v的评论。斯特拉达对Lazius著作的看法，参见Von Busch, pp. 199–201。关于由Arcimboldo制作的或许是他的肖像，参见Hulten, pp. 86 and 87。

18 例如，参见Le Pois, Lazius, Occo, Patin, Vaillant 诸人所做的记录。

19 Vico, 1555, p. 11.

20 Erizzo, pp. 1–3.

21 E. Babelon, p. 101.

22 Vico, 1555, pp. 50–51；维科的材料来源于Suetonius, *Tiberius*, 58。

23 Patin, 1674, p. 178.

24 E. Babelon, p. 96: Genesis 4: 22.

25 E. Babelon, p. 92, n. 1. 实际上，这枚钱币的背面图案仿自公元前54年M.尤尼乌斯·布鲁图斯［M. Junius Brutus］用以纪念其声名显赫的祖先的迪纳里币［denarii］。现在，人们公认这枚钱币是由一位西徐亚［Scythian］国王铸造，此国王名为科尚［Koson］或科迪尚［Kotison］，卒于公元前29年：参见伯内特［Burnett］等人，第312页。

26 Agustín, 1772.

27 Agustín, 1592, Dialogue IX.

28 Spon, 1673 (1974), Preface.

29 例如，参见Grant。

30 Vico, 1555, pp. 109–110.

31 Patin, 1667 (2nd edition), pp. 7–8. 关于Patin，参见Biasuz, Waquet and Dekesel，1990。

32 Spanheim：序言未标页码，参见最后两页。

33 此问题仍有争议，参见Wallace-Hadrill。

34 Jobert, 1739, I, pp. 149 and 215.

35 Addison, p. 263.

第二章

1 Wardman.

2 Schmitt, pp. 190 ff.; Fittschen; Cunnally, pp. 87–89.

3 Schmitt, pp. 194 ff.

4 Parlato, pp. 73 ff; Wardrop, pp. 19–33.

5 Mortoft, p. 68.

6 Fittschen, figs 334 and 335.

7 Fulvio; Weiss, 1959, 关于配有纪念章肖像插图的16世纪著作，有一份调查非常实用，参见Rave, 1959。

8 Hill, 1930, no. 1091.

9 Baudrier, IX, pp. 38–39.

10 Müntz, p. 254; Rave, 1959, p. 123.

11 参见Vico, 1555, pp. 92 and 99，Rave引用了维科 1558年对Diethelm Keller的评论，参见Rave, 1959, p. 132。

12 Agustín, 1592, p. 19; Hill, 1920, p. 11: 参见Reiskius。

13 Du Choul, *Des Antiquités romaines*（参见第一章，注释9），未标页码，参见专论Octavian部分。

14 Antoine Le Pois持这一看法，参见p. 162r。

15 关于这位资料匮乏的Corneille，参见Groër。

16 例如，参见Antoine du Verdier (Au lecteur)。

17 Antoine du Verdier, p. 288.

18 Vico, 1555, p. 53.

19 Torsellino.

20 (Jean de Bussières).

21 Antoine du Verdier (Au lecteur).

22 Plutarch, 1575：哈佛大学图书馆16世纪法国图书目录第二卷有提及，p. 549, no. 443.

23 Plutarch, 1695, p. xiv.

24 Dekesel, 1988, p. 101; De Bie, *Vrais portraits*（写给读者的话）［Le graveur au lecteur］：未标页码。

25 De Bie, *Vrais portraits* (Le graveur au lecteur)：未标页码。

26 De Bie, *La France métallique*, pp. 4–5.

27 参见Schnapper, 1988, p. 132。

28 Patin, 1674, p. 54.

29 Weiss, 1988, pp. 72, 80; Rome, Musei Capitolini, 1988, p. 221, no. 67.

30 Addison, p. 264.

31 Von Busch, pp. 108–219.

32 Von Busch, p. 149.

33 参见Von Busch, pp. 111–112：斯特拉达于1575年对个人活动所做的描述。其中收录了斯特拉达代表汉斯·雅各布·富格尔所写的作品，而公爵正是以富格尔为榜样，并获取了他的藏品。关于冯·布施［Von Busch］以及弗罗西恩–莱茵茨［Frosien-Leinz］记录的其他购藏，参见Weski and Frosien-Leinz, I, pp. 46 ff。

34 Von Busch, pp. 149–150.

35 例如，参见Frosien-Leinz in Weski and Frosien-Leinz, I, pp. 41, and Von Busch, p. 140。

36 Von Busch, p. 146.

37 参见Von Busch, pp. 220–225记录的题铭。

38 参见Weski and Frosien-Leinz, II, pls 1–23。

39 现在还不清楚（正如弗罗西恩–莱茵茨在Weski and Frosien-Leinz, I, pp. 35所声称的那样），斯特拉达本人是否在1554年参观罗马时遇见过奥尔西尼，冯·布施在斯特拉达熟悉的古物学家中，并未列出奥尔西尼的名字，这倒有点意味深长：Von Busch, p. 197。

40 Nolhac, 1884, p. 145; Nolhac, 1887, p. 31.

41 Nolhac, l887, p. 112.

42 Jongkees, p. 5.

43 Jongkees, pp. 6–9.

44 Jongkees, p. 44.

45 Ladner, III, pp. 176–179，关于"Pope Joan"，参见Lusini, II, pp. 149–150（含文献）。

46 Ladner, III, pp. 39–51. and II, pp. 160–163; De Bruyne.

47 De Bruyne, pp. 2–3.

48 Ladner, III, pp. 198–211.

49 Passamani.

50 关于保罗·吉奥维奥，经琳达·克林格［Linda Klinger］博士慨允，我大量参考了她的未刊论文《保罗·吉奥维奥的肖像画收藏》［The portrait collection of Paolo Giovio］。

51 Klinger, I, pp. 23, 26–27, 39–40.

52 Müntz, p. 257.

53 Müntz, p. 276.

54 Klinger, I, p. 157.

55 Klinger, I, pp. 116 and 147, n. 106.

56 Klinger, I, p. 166.

57 Klinger and Raby.

58 Klinger, I, pp. 67–73.

59 Rave, 1961; Klinger, I, pp. 68–72.

60 Klinger, I, p. 69.

61 De Vecchi, p. 89; Klinger, I, pp. 72 and 147, n. 106.

62 Klinger, I, pp. 71 and 204.

63 Müntz, p. 273.

64 Müntz, pp. 299–300.

65 Klinger, II (catalogue); Scullard.

66 Klinger, II (catalogue).

67 Klinger, I, pp. 92–93.

68 Klinger, II (catalogue).

69 Müntz, p. 301.

70 Klinger, I, pp. 173 and 210, and II (catalogue).

71 Müntz, p. 276.

72 Klinger and Raby, p. 48.

73 Müntz, p. 264 n.

74 De Vecchi, p. 90.

75 Müntz, p. 264.

76 Rave, 1959, p. 150.

77 Klinger, I, pp. 77 ff.

78 Klinger, I, pp. 205–208.

79 Müntz, p. 271.

80 Klinger, I, pp. 227, n. 2, and 247.

81 Klinger, I, p. 219.

82 Vasari, 1906, VII, p. 681.

83 不过，琳达·克林格向我指出（1991年5月18日的信），当吉奥维奥收藏的肖像画从罗马运来之后，没有证据表明瓦萨里曾接触过这批作品。克林格博士认为，佩纳之所以在其著作中删去了艺术家肖像，是因为吉奥维奥并没有为他们写颂词。

84 瓦萨里所选用的肖像，参见Prinz, and Hope。

85 Adhémar. 1942, 1943.

86 门多萨手抄本［Codex Mendoza］，现藏牛津大学博德利图书馆：参见Joppien。更多有关特韦生平事迹及译文的信息，请参见Baudry。

87 Thevet, p. 44, n. 1.

88 Thevet, p. 613.

89 Globe, no. 239, pl. 108.

90 例如，1546年的《形象概览》［*Epitome des gestes*］一书的扉页，参见哈佛大学图书馆16世纪法国图书书目，I, p. 256, no. 208，以及Rave, 1959, pp. 158–159。

91 De Bie, *Vrais portraits*, p. 7 (blank roundel).

92 *Ordo et effigies.*

93 这是他在1588年《简明编年史》[*Cronica Breve*]图1中的形象，其中的铜版画肖像（传为弗朗切斯科·弗兰卡[Francesco Franca]所作），仿自弗朗索瓦·德普雷[François Des Prez]创作的发表于1567年的木版画：Zappella, I, pp. 95–96。

94 （Hofmann），使用的是布瓦塞万以前出版的铜版画。

95 Larmessin, 1679, pl. 1, and 1714, pl. 1.

96 Schnapper, 1988, p. 132.

97 这种情形始于此世纪上半叶，详细描述请参见Mascardi, pp. 98–99。

98 Mézeray, I, p. 188.

99 Daniel, I, pp. i–xi, 并参见Montfaucon, 1729–1733, I, p. ix。

100 Velly, Villaret et Garnier, fig. 1.

101 Le Petit.

102 Berni, Cariola, Sardi.

103 这两本书中的泰巴尔多一世[Tebaldo I]肖像没有任何关联。

104 Klinger, I, p. 175.

105 参见Coffin and Lodi（参考了早期文献）。

106 Lodi, p. 152.

107 Lodi, pp. 159–162.

108 Palazzi: 为“博学的读者”标注的页码。

109 Duchesne, I, p. 377.

110 Tabourot. 感谢安德烈·雅姆让我注意到这本书。.

111 De Pies, pp. 82–83; 关于肖像收藏的重要性，费利比安[Félibien]和圣西门（他曾在1719年建议，应该设法让4岁的路易十五注意盖尼埃藏品中皇族人物的怪异相貌和服装，这种有趣的方式可以引导他进入严肃的历史研究）还有其他一些评论，参见Schnapper, 1981。

112 Sansovino, p. 63.

113 Le Pois, p. 19r.

114 Du Choul, *Discours*, p. 76（我使用的是1567年的重印本）。

115 Orsini, 1606, p. 14 and fig. 23：这部遗著的注释由奥尔西尼本人撰写，但这段评论是编辑所加。

116 Clubb, pp. 3–56.

117 关于德拉·波尔塔理论的简明提要，参见Baltrusaitis, pp. 12–19。

118 Della Porta, 1622, p. 17v.

119 Della Porta, 1622, pp. 25r and 144v; Fulco, pp. 120 and 132.

120 Fuleo, p. 112.

121 Fuleo, pp. 125–129.

122 Compare Giovio, 1575, p. 103, with Della Porta, 1622, p. 123v (Tamerlane); Giovio, 1575, p. 41, with Della Porta, 1622, p. 48v (Ezzelino); Giovio, 1577, p. 73, with Della Porta, 1622, p. 54r (Poliziano); Giovio, 1577, p. 76, with Della Porta, 1622, pp. 172v and 180r (Pico); Giovio, 1575, p. 201, with Della Porta, 1622, p. 123v (Cesare Borgia).

123 Della Porta, 1622, p. 191v: cf. 这些肖像收录于Jacopo da Bergamo, *De plurimis claris sceletisque mulieribus*, Ferrara, 1497，并再次印行，参见Rave, 1959, p. 125。

124 Clubb, pp. 15 ff.

125 Spon, 1683, pp. 357–358.

126 Tristan, 1635, p. 508. 在此书1644年和1657年的增订本中，他又重复了这一说法。

127 Evelyn, p. 339.

128 Genebrier, p. 92.

129 Klinger, I, p. 212.

130 Klinger, I, pp. 215–216.

131 Klinger, I, p. 217.

132 Klinger, I, p. 219.

133 Klinger, I, pp. 208, 211.

134 Klinger, I, p. 221.

135 Giovio, 1555, p. 1r.

136 Chabod, pp. 259–262.

137 Giovio, 1555, p. 48r.

138 Kinser, p. 80.

139 De Thou, 1713. 金泽[Kinser]（p. 169）重新确认了德·图《回忆录》[*Memoires*]的真实性——尽管它有时候会受到质疑，但他强调说，法文译本错误百出，而且也不完整（p. 188）。

140 De Thou, 1713, p. 24.

141 感谢安托万·科龙[Antoine Coron]先生提供有关德·图的词条及其他信息。

142 De Thou, 1713, p. 125.

143 De Thou, 1713, p. 58.

144 De Thou, 1713, p. 106. 这就是现藏于伦敦国立美术馆的那件作品。

145 De Thou, 1713, p. 32; Kinser, p. 18 指出他在一份秘密出版的匿名册子中记录了这件事情。

146 De Thou, 1713, p. 43.

147 De Thou, 1740, pp. vi, 545（1585 年以后）。

148 De Thou, 1713, p. 49.

149 De Thou, 1713, p. 67.

150 参见Quesnel, II, pp. 351 ff. and 531–535。皮雷斯克也很想得到某些副本，可以收录他收藏的一些肖像，参见Jaffé。

151 Gibson; 并参见Harris, pp. 374–375。

152 Gibson, pp. viii and 138.

153 Harris, p. 393.

154 Richardson, 1715, pp. 12–13.

155 Hearne, p. 211.

156 Hearne, p. 367.

157 Vertue, I, p. 71.

158 Morton.

159 参见Pinkerton（尽管克拉伦登并未出现在所讨论的作者之列）。

160 Sutherland Collection, catalogue.

161 W. H. Evans.

162 Mézeray, I (Préface)：未标页码，见末页。

163 Globe, p. 56, no. 70; and p. 61, no. 104.

164 Leti, *Istruttione e dilucidattione dell'Autore per quei che leggono*：未标页码。查理一世的肖像出现在I, p. 202，特别要感谢伦敦国立肖像画美术馆的乔纳森·富兰克林［Jonathan Franklin］，他向我指出，这幅肖像摹取自奥地利恩斯特大公［Archduke Ernest］（1553—1595 年）的一幅肖像版画。

165 Hearne, p. 188（1717 年 8 月 13 日）。感谢牛津基督教图画美术馆［Christ Church Picture Gallery］的露西·惠特克，她告诉我，这座雕像在 19 世纪就移到了纳尼汉姆公园。早在 1992 年，我有幸去做过调查，雕像藏在灌木丛中，已经有些漫漶不清，但与赫恩的描述完全对得上号——参见图 59。

500

166 Evelyn, p. 46.

167 Defoe, II, p. 719 (1726).

第三章

1 Hinks, p. 101.

2 *English Romanesque Art*, p. 126, no. 72.

3 例如，参见Gaspar and Lyna, pl. lviii; Guenée; Sherman。

4 Magnani.

5 参见第五章。

6 参见图 60。关于那不勒斯卡波迪蒙特博物馆［Museo di Capodimonte］的帕维亚战役挂毯（由巴伦德·凡·奥利［Barendt van Orley］设计），参见Hale, 1990, pp. 145 and 191。击败无敌舰队挂毯，由海军司令埃芬厄姆的霍华德勋爵［Admiral Lord Howard of Effingham］于 1592 年订制，其创作者是哈勒姆的科内利斯·德·弗罗姆［Cornelis de Vroom of Haarlem］，织造者为代尔夫特的弗朗索瓦·斯皮林格［François Spierincx of Delft］，完成时间是 1596 年，1834 年在勋爵府大火中被毁。

7 参见Maccari, pp. 100–101（含插图）。

8 关于此问题的讨论，参见Chastel, pp. 41 ff.。

9 关于这部分，尤其参见Wolters, pp. 164–181; P.F. Brown, 1984; P. F. Brown, 1988, pp. 79 ff.。关于描绘亚历山大里亚的古文物迁往威尼斯的镶嵌画，存世者仅有圣阿利皮奥门［Porta S.Alippio］上方那一部分内容。

10 参见Smith, and Pastor, XXIX, pp. 182–184；亦见Nani, I, pp. 648–649 (Libro x, Anno 1635)。

11 参见the classic article by Momigliano, 1950。

12 Evelyn, p. 48.

13 Evelyn, p. 158.

14 Schnapper, 1988, p. 295, 引自 *Histoire de l'Académie royale des inscriptions*。

15 *Médailles*, p. 2.

16 Cunnally, pp. 150 and 153, no. 5. 这枚被误认为是马可·尤尼乌斯·布鲁图斯［Marcus Junius Brutus］的存疑银币，其实表现的是其祖先首席执政官（老布鲁图斯）正带领扈从前行。参见前文第一章，注释 25。

17 Erizzo, II, pp. 110 ff. 非常感谢牛津大学阿什莫林博物馆的凯西·金［Cathy King］博士，她向我指出，埃里佐提到的是一枚凹槽币；参见A. and E. Alföldi, part 1, cat. nos 132 and 135; part 2,

pl. 44, no. 12; pl. 45, nos 10–12。有一枚印有亚历山大大帝头像的凹槽币，其背面图案与此极为类似：参见Tocci, tav. LXI, no. 6。

18 Erizzo, II, pp. 77–78; 关于*spintriae*，参见Simonetta and Riva。颇为讽刺的是，最近有人指出，也许恰恰就是这些仍然很神秘的连环淫币（其断代约在公元前22年至公元37年之间），诱使苏埃托尼乌斯写出了提比略皇帝的丑行：Buttrey, p. 58。

19 Suetonius, 参见Sutherland, 1987, pp. 92–93; Griffin, p. 120；以及 Le Pois, p. 19r。

20 Rushforth; and Master Gregorius, pp. 32 and 83–85.

21 Frugoni, pp. 12, 20–22.

22 参见卢修斯·维鲁斯［Lucius Verus］公元165年写给弗朗托［Fronto］的信的讨论，载Settis, 1988, pp. 104–105。

23 Baxandall, p. 81.

24 Farinella, pp. 209–237.

25 Cavallero.

26 Vasari, 转引自Venturoli, p. 433。

27 Haskell and Penny, pp. 46–47. 拉法埃洛·法布雷蒂［Raffaello Fabretti］论纪功柱的著作发表于1683年，书中批评了此前相关著作，并指出了纪功柱作为历史证据的重要性；不过，尽管他对自己的研究期许颇高，但基本上依旧未脱离古物学之范畴。

28 1985年，在我于比萨高等师范学校［Scuola Normale, Pisa］举办的某次讲座中，一位听众让我注意到了这些著作。

29 Mascardi, p. 287.

30 Mascardi, pp. 403 ff.

31 Mascardi, pp. 9–10.

32 Mascardi, p. 177.

33 Mascardi, p. 11.

34 Mascardi, pp. 190–191.

35 关于这尊塑像的解释，参见（含早期文献）Haskell and Penny, pp. 188–189。

36 Settis, 1981.

37 Erizzo, II, p, 519; Cohen, II, p. 156; Mattingly, IV (1940), p. 543 and pl. 74, no. 11.

38 相关内容，参见Haskell, 1987（“Scholars and Images”），此处有大幅度修订。

39 Tristan, 1635, pp. 509–511.

40 Perrier, pl. 21.

41 Buiatti.

42 Angeloni, p. 157 and italicised commentary to pl. 43; Scipione Maffei (1825–1826, IV, p. 326). 两处说法与贝洛里一致，但更为生动：“皇后不可能是这副模样……”［non si sarebbe figurata in tal guisa un Imperadrice...］不过，迟至1807年，前往罗马的游客依然相信雕像表现的是“福斯蒂娜和她的角斗士情人卡里努斯”［Faustina with her favourite Gladiator Carinus］：参见d'Uklanski, II, p. 63。

43 (Raguenet), pp. 30–31.

44 参见Henfrey。

45 Pliny, *Natural History*, XXXV, p. 140.

46 A.B. Gardiner, 以及Scharloo的校勘本。

47 Jones, pp. 13–18.

48 *Tiziano*, pp. 196–208; Haskell, 1987 (“Scholars and Images”), p. 515.

49 Mommsen, p. 111.

50 Pastor, XIX, p. 262.

51 Pastor, XIX, p. 268.

52 Scavizzi.

53 Pastor, XIX, p. 265.

54 Pastor, XIX, pp. 268–269.

55 Prudentius, *Peristephanon*, Hymnus XI, ll. 183–188 (in *Oeuvres*, IV, p. 171).

56 Kelly, p. 22; I, 12, *In Ezech*, ch. 401; Montesquieu, II, p. 725 (Le Spicilège).

501

57 Molanus, ch. V, pp. 20–21.

58 (Bottari), I, p. 137 and pl. XXXIV.

59 Baronius (Rinaldi), I, p. 28: St Luke, 8. 对于传为在圣彼得和圣保罗有生之年绘制的肖像，巴罗尼奥也进行了评论：Baronius, I, p. 132。

60 Gibbon (1896–1898), v, p. 247.

61 相关内容，参见Cicognara, I, p. 116。

62 Baronio (Rinaldi), I, p. 21; Scavizzi, p. 197; Sosti; Scala; Zen.

63 Scoto, II, p. 53v.

64 Baronius (Rinaldi), I, p. 184.

65 Baronius (Rinaldi), I, p. 454: 感谢牛津大学阿什莫林博物馆凯西·金博士，她向我指出，巴罗尼

奥看到的很可能是一枚印有（比如）罗马皇帝安东尼·庇护的亚历山大硬币：参见Dattari, II, tav. XVII, no. 2643，关于图拉真钱币背面的相似图案，参见前引书, no. 925。

66 Scavizzi, p. 45.

67 Meyer, pp. 292–293.

68 Gaston, pp. 150–151.

69 胡格诺派马克西米利安·米松［Maximilien Misson］的意大利旅行著作最初于1691年被译成英文，并多次重印，关于他的观点，参见Gaston, p. 152。

70 Wilpert, pp. 22–23, 49 (and pl. XII), 78 (and pls XXI–XXII).

71 Bosio, pp. 627–629.

72 Du Choul, p. 29.

73 Du Choul, p. 69.

74 Du Choul, p. 248.

第四章

1 Cunnally; Schnapper, 1988, pp. 119–179.

2 Strada (Au lecteur)：未标页码。

3 Vico, 1555, p. 53.

4 Agustín, p. 13.

5 Panofsky, 1972, pp. 13–14.

6 Krautheimer, p. 307.

7 Krautheimer, pp. 159–168.

8 Krautheimer , pp. 357–358.

9 Bober and Rubinstein, nos 98 and 94, (pp. 130–131 and 127).

10 Krautheimer, pp. 227–228.

11 Buddensieg.

12 关于西尔维斯特所扮演的角色，有一份较早的文献，参见Master Gregorius, p. 51。

13 Settis, 1986, pp. 379–380 and fig. 349. 亦见Rubin, pp. 106–107，其中提到君士坦丁大帝对偶像的破坏（参见Eusebius），关于描绘这一场面的16世纪湿壁画，参见Borsook, pp. 38–42，尤其是n. 18。

14 Ghiberti, I, p. 35.

15 Filarete, I, p. xix.

16 Pope-Hennessy, pp. 77 and 332.

17 Bober and Rubinstein, no. 176 (pp. 206–208); Nesselrath, 1988, p. 235.

18 Parlato, p. 115.

19 Filarete, I, p. 176.

20 *Ibid.*

21 Manetti, pp. 61–63.

22 Manetti, pp. 61, 63. 从马内蒂那个时代起，圣使徒堂和圣皮耶罗·谢拉吉奥教堂都已发生了根本变化（参见Paatz, I, pp. 226–263 and Sanpaolesi），不过，几乎同一时期建造于11世纪中叶的圣米尼亚托礼拜堂仍然保留着它们当初典型的“前文艺复兴”［proto-Renaissance］样式，并向建筑史家提出了同样的难题。

23 参见Weiss, 1988, p. 74，1450年，乔瓦尼·鲁切拉伊［Giovanni Rucellai］曾对这些镶嵌画极为叹赏。这一点尤其值得注意，因为鲁切拉伊丝毫不认为它们是异教艺术。关于更通常的回应，参见Amadio。

24 Golzio, pp. 82–92.

25 Nesselrath, 1986, pp. 357–369.

26 Golzio, p. 85.

27 Bober and Rubinstein, no. 182 (pp. 214–216).

28 Nesselrath, 1986, p. 365. 相比于帝国早期所建立的标准，古代晚期艺术应该是一种变化而非衰落。毋庸赘言，拉斐尔（或任何一位19世纪末之前的人）从未意识到这一点。

29 关于拉斐尔的考古调查，参见Jones and Penny, pp. 199–205。

30 Bober and Rubinstein, no. 176 (pp. 206–208).

31 Wazbinski.

32 尽管瓦萨里只是在第二版中充分发展了他的理论，但费尔［Fehl］斩钉截铁地说，在对君士坦丁凯旋门的处理上，瓦萨里的第一版和第二版之间迥然有别，参见Fehl, p. 27。在我看来，这显然过于绝对。

33 Vasari, 1906, I (Proemio), pp. 224–225.

34 Vasari, 1906, I (Proemio), pp. 226–228.

35 Vasari, 1906, I (Proemio), p. 230.

36 Vasari, 1906, I (Proemio), p. 232.

37 Vasari, 1906, I (Proemio), pp. 232–233; De Beer.

38 Buddensieg, p. 60.

39 Herklotz, especially pp. 60 ff.

40 Baronius, III, pp. 86–87 (Christi, 312).

41 Gilio, p. 111.

42 Pintard, pp. 261–262.

43 Mancini, I, pp. 48–49.

44 鲁本斯1636年9月4日写给皮雷斯克的信（Rubens, p. 405）：感谢伊丽莎白·麦克格拉斯提供此条材料。

45 已故的乔瓦尼·普雷维塔利［Giovanni Previtali］似乎是第一个注意到博纳罗蒂评论重要性的学者，参见Previtali, pp. 31–32。

46 参见Gallo。

47 转引自Gallo, p. 20。

48 Cristofani, pp. 16–31.

49 (Buonarroti), 1698, p. 314.

50 Buonarroti, 1716, pp. 84–85.

51 关于这一主题的整体讨论，参见Gombrich, 1971。

52 Marangoni, pp. 77–78，同时也提到了洛多维科·马罗基［Lodovico Marocci］的观点。

53 Bottari, I, p. 62; II, pp. v, vi及诸多相似段落。

第五章

1 Montfaucon, 1722, I (Préface), p. iv. 我使用的是此书的第二版。

2 Montfaucon, 1722, I (Préface), pp. i–iii.

3 弗朗切斯科·菲科罗尼［Francesco Ficoroni］在1709年批评了蒙福孔1702年在*Diarium Italicum*中的观点（绝大多数都是细节上的问题），这些批评又引起更多的争论。

4 Montfaucon, 1722, I (Préface), pp. iii–vii.

5 E. de Broglie, i, pp. 357–358.

6 Montfaucon, 1722, I (Préface), p. xiv.

7 E. de Broglie, I, p. 370.

8 Johnson, II, p. 856.

9 Montfaucon, 1722, I (Préface), p. x.

10 Montfaucon, 1722, I (Préface), p. xiii.

11 Rostand, p. 105.

12 Montfaucon, 1722, I (Préface), pp. xv ff.

13 Montfaucon, 1729–1733, I (Préface), pp. i–ii.

14 Montfaucon, 1729–1733, I (Préface), p. ii.

15 Montfaucon, 1729–1733, I (Préface), p. vi.

16 Duplessis, 1870; Schnapper, 1988, pp. 291–296. 1951年，菲利普·阿里耶斯最早从整体上注意到了盖尼埃插图史料藏品对史学方法论的重要性：参见Ariès, pp. 178 ff。

17 1782年7月，于格-阿德里安·乔利［Hugues-Adrien Joly］在写给卡尔·海因里希·冯·海内肯［Karl Heinrich von Heinecken］的信中提到诺德伯爵夫妇［comte et comtesse du Nord］（即未来的俄国沙皇保罗一世及其夫人）在版画陈列室的参观活动，参见Joly, p. 112。

18 Montfaucon, 1729–1733, I, p. 55.

19 Vanuxem, 1957, pp. 45–47.

20 *Ibid.*, pp. 47 ff.

21 Montfaucon, 1729–1733, I (Préface), p. xi.

22 Montfaucon, 1729–1733, V (Au lecteur)：未标页码。

23 Montfaucon, 1729–1733, I, p. 371; *Dictionnaire de Biographie Française*, XIV, pp. 594–595; Schnapper, 1988, pp. 297–301.

24 Lancelot, 1729 (publishing his contribution of 1724), pp. 739–755; 兰斯洛特卒于1740年，时年65岁，其讣告参见*Memoires de litterature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres,* tome XVI, Paris 1751, pp. 257–268。

502

25 Huard, 1913, p. 360.

26 Montfaucon, 1729–1733, II, p. 2.

27 Ibid.

28 Montfaucon, 1729–1733, I, p. 375（页码误印为735）。

29 Werckmeister, pp. 535–548.

30 Montfaucon, 1729–1733, i, p. 375（页码误印为735）。

31 Lancelot, 1729, p. 740.

32 Wilson, p. 197，他仅仅认为爱德华"明显是在向哈罗德下令"，而且也同意"挂毯没有透露任何和旅行原因相关的信息"。其他一些现代权威也同样含含糊糊，语焉不详。

33 Montfaucon, 1729–1733, II, p. 3. 他对这一场景的描述多少有点迟疑，参见I, p. 373。

34 Lancelot, 1729, p. 747.

35 Montfaucon, 1729–1733, II, p. 10.

36 Lancelot, 1733, p. 605.

37 关于此挂毯的文件材料，最详尽的调查参见S. A. Brown。

38 此段上下文并未涉及休谟五年前那草率的隐语（参见I, pp. 127–128n）。

39 Lyttelton, I, pp. 353–355.

40 Abbé de la Rue.

41 Amyot, 1819, p. 197.

42 Amyot, 1819, p. 205.

43 Freeman, III, p. 575.

44 Freeman, III, p. 572.

45 Amyot, 1818, p. 92.

46 Freeman, III, p. 676. 这里提到的是柯林伍德·布鲁斯［Collingwood Bruce］在1856年的观点。

47 Lomazzo, pp. 154（页码误印为146），165–166, 168。

48 L.B. Alberti, pp. 80–81 (para. 42).

49 Vasari, 1550 (1986), pp. 891–892.

50 Lomazzo, p. 162.

503 51 Reynolds, pp. 221–222 (Discourse XII) .

52 Bulwer, *Chirologia*, p. 91.

53 Bulwer, *Chironomia*, p. 21.

54 Bulwer, *Chironomia*, pp. 80–81.

55 例如，参见Gombrich, 1972以及卷后非常详赡的参考书目。

56 (Buonarroti), 1698, pp. viii–ix.

57 Roy, pp. 102–103, 同样提及洛马佐和莱雷斯的著作在结构上的相似性。

58 Lairesse, 1707, facing p. 54, and 1738, pp. 38–39 (pl. XII, examples 1 and 2). 这是我使用的文本。

59 Lairesse, 1707, facing p. 68, and 1738, pp. 50–51 (pl. XIII, example 2, and pl. XIV, example 3).

60 Lairesse, 1707, facing p. 67, and 1738, pp. 51–52 (pl. XIV, example 4, and pl. XV, examples 5 and 6).

61 Lairesse, 1738, p. 45.

62 Lairesse, 1738, pp. 46–47, 并参见1787, I, pp. 134–135。

63 关于杜·博斯对所谓的*Papirius*的讨论，参见Haskell and Penny, pp. 288–291。

64 Du Bos, I, pp. 86 ff (1967 reprint, pp. 29–30).

65 Richardson, 1722, pp. 161–162.

66 Walpole, IV, p. 72.

67 Lichtenberg, p. 102; Paulson, I, pp. 271 ff.

68 Graham, p. 85.

69 Graham, pp. 87–101.

70 Lavater, 1775, 1776, 1777, 1778.

71 Lavater, 1781, 1783, 1786, 1803.

72 Lavater, 1781–1803, I, p. 119.

73 Lavater, 1781–1803, I, pp. 167–182.

74 Lavater, 1781–1803, IV, p. 186.

75 例如，他对狄俄墨得斯［Diomedes］像和尤利西斯［Ulysses］像（复制于温克尔曼1764年著作的献辞页）的不同处理手法，参见Lavater, 1775–1778, III, p. 57, and 1781–1803, II, p. 341。还有其他很多例子。

76 Lavater, 1781–1803, III, p. 261. 在拉瓦特尔1775至1778年间的较早版本中，没有这段话和插图。参见Winckelmann, 1783–1784, II, pp. 351–352。

77 Lavater, 1781–1803, II, pp. 98 ff.

78 Lavater, 1781–1803, II, p. 368.

79 Lavater, 1781–1803, II, p. 80.

80 Lavater, 1781–1803, II, p. 24.

81 Lavater, 1781–1803, III, pp. 186–187.

82 De Jorio, 1832, p. 63. 不过，正如德·约里奥时常强调的那样，对他产生主要影响的还是恩格尔［Engel］1785至1786年那本《理想化的表情》［*Ideen zu einer Mimik*］，此书于1820年被译成意大利文。

83 De Jorio, 1832, pp. ix–x.

84 Navarro.

85 *Annali Civili*, p. 25.

86 De Jorio, 1825, p. 45.

87 De Jorio, 1832, p. xii.

88 Croce, p. 280.

89 De Jorio, 1832, pp. vi–vii.

90 De Jorio, 1832, pp. 322–324 and pl. II.

91 De Jorio, 1832, p. xi.

92 De Jorio, 1832, pp. 363–366 and pl. XVII.

93 *Annali Civili*, p. 25.

第六章

1 例如，在弗图那里多次提到了蒙福孔；关于斯特拉特，参见第十一章。

2 参见Lelong, 1719 and 1768–1778，附录发表在1775年，第5卷上；亦见此卷的开篇部分，

佩雷先生［MM Perret］和皇家题铭与美文学院［the Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres］的迪皮伊［Dupuy］为费弗尔·德·丰泰特所作的《颂词》［*Éloges*］。

3 *Ibid.* 多年之后，费弗尔·德·丰泰特的藏品（于1770年被卖给皇家图书馆，与盖尼埃的素描藏品，以及另外大约40 000幅“法兰西名人”［françois et françoises illustres］素描及版刻肖像一并归档，所有这些物品都有详细评注），引起了米歇尔·埃南［Michel Hennin］的特别注意，关于米歇尔·埃南，参见第十一章。

4 关于拉·科尔纳·德·圣帕拉伊，参见Gossman。

5 Sainte-Palaye, VIII, 1733, p. 528.

6 关于哥特艺术对启蒙运动人物的吸引力，戈斯曼［Gossman］有很多颇有启发的见解。

7 Sainte-Palaye, VIII, 1740, p. 574; XV, 1743, p. 615.

8 Sainte-Palaye, XIII, 1740, p. 574. 关于蒙福孔的图解及评论，参见Montfaucon (1729–1733), II, pp. 234 and 296；关于最近一份学术见解，参见Dogaer, p. 112。国家图书馆的这份手稿是Fonds Français, nos 2643–2644。

9 Sainte-Palaye, XVII, 1751, p. 794, quoted Gossman, p. 250.

10 E. de Broglie, II, pp. 218–219.

11 非常感谢卡洛·金斯伯格，他惠示了自己那篇论让·沙普兰［Jean Chapelain］1646年对话的论文——《古代传奇解读》［*De la lecture des vieux romans*］——的试印本，其中，沙普兰对中世纪浪漫主义的讨论，与后世圣帕拉伊论及中世纪艺术时的旨趣几乎相同。在其论文中，金斯伯格也提到了这一研究领域的其他一些先驱人物。

12 Lalande, I, p. 98.

13 Gibbon, 1961, p. 21（1764年5月5日）。

14 *Turin*, I, pp. 42–43.

15 Gibbon, 1961, p. 22.

16 *Turin*, III, pp. 1397–1398.

17 *Turin*, I, pp. 42–49; Romagnini; Maffei (1955), I, pp. 469 ff. (1724); Caylus, III, p. 271; Franzoni, 1982.

18 参见Maffei, 1731–1732 频频提及蒙福孔的材料。

19 *Turin*, I, pp. 42–43.

20 E. Wright, II, p. 396 ff.

21 Heikamp, pp. 466 and 492 ff.

22 E. Wright, II, 平面图在p. 397 对页。

23 Montesquieu, II, p. 29 (*Pensées*).

24 Montesquieu, II, p. lii for the dating of the *Pensées*.

25 Montesquieu, II, pp. 1316–1317 (*Voyage en Italie*), 指的是Abbé Nadal的文章。

26 Montesquieu, II, p. 1315 (*Voyage en Italie*).

27 Montesquieu, II, pp. 278–279 (*Pensées*).

28 Montesquieu, II, p. 1315 (*Voyage en Italie*).

29 Montesquieu, II, pp. 1313 ff (*Voyage en Italie*).

30 关于孟德斯鸠意大利之行对其政治思想的影响，有一篇非常有趣的讨论，参见Harder, pp. 121 ff。

31 Giannone, 1971, pp. 24–25, 关于奥利西奥，参见Liotta。

32 Giannone, 1753, I, p. xxv.

33 *Ibid.*

34 Giannone, 1753, I, pp. 367 ff.

35 Blunt, 1975, p. 48 (with references); *Napoli, Città d'Arte*, I, pp. 39–41.

36 Blunt, 1975, p. 36; *Napoli, Città d'Arte*, II, p. 296.

37 Giannone, 1753, IV, p. 306.

38 Giannone, 1753, I, pp. 349, 367.

39 Giannone, 1971, p. 25.

40 Breventano.

41 Impellizzeri and Rotta.

42 Bandur.

43 *Biographie Universelle* (Michaud), XXVIII, p. 183.

44 Giannone, 1753, I, p. 166.

45 Bertelli, pp. 407–416.

46 Muratori, 1901–1922, I, p. 324（写给马利亚贝基［Magliabechi］，1698年6月25日）。

47 Muratori, 1901–1922, I, pp. 126 and 129（1696年1月18日和25日）。

48 Muratori, 1901–1922, II, pp. 376 (1699) and 668 (1704).

49 Muratori, 1901–1922, XI, p. 5117（写给马祖凯利［Mazzucchelli］，1747年12月6日）。

50 Muratori, 1901–1922, IX, pp. 3844–3845（写给朱塞佩·比安契尼［Giuseppe Bianchini］，1739年1月27日）。

51 Muratori, 1901—1922, III, p. 1101（写给瓦利斯涅里［Vallisnieri］，1709年7月12日）。

52 McCuaig, p. 256, n. 14; and pp. 251—290. 这两处都提到了他遇到奇闻怪事，以及在宗教裁判所遇到的障碍。

53 Muratori, 1901—1922, III, p. 1207（写给菲利波·德尔·托雷［Filippo del Torre］，1710年10月24日）。

54 Muratori, 1901—1922, V, pp. 1829—1830（1716年8月14日）。

55 Bertelli, pp. 286—288.

56 Bertelli, pp. 100—258.

57 Bertelli, p. 89, n. 161（引自*Riflessioni sul Buon Gusto*）。

504

58 Muratori, 1901—1922, VII, pp. 2808—2811（1728年11月5日）。

59 Muratori, 1901—1922, I, p. 333（写给马利亚贝基，1698年9月10日）。

60 F. Bianchini.

61 Muratori, 1901—1922, II, p. 482（1700年11月25日）。

62 Campori, 1866, pp. 154 ff. 有1710年弗洛伊格尔斯写给格拉桑蒂的信，附有写给穆拉托里的友善的留言；第556—557页，是克雷斯皮在1744年的信。

63 Campori, 1866, pp. 517—549 (1703—1709).

64 Bertelli, p. 249.

65 参见Lazius, p. 784, and Muratori, 1901—1922, XI, p. 5217 (1748)。

66 Muratori, 1751, I (Prefazione)：未标页码。

67 Muratori, 1751, I, p. 351 (*Delle Arti de gl'Italiani dopo la declinazione dell'Imperio Romano: Dissertazione ventesimaquarta*).

68 Muratori, 1751, I, p. 353 (*Delle Arti de gl'Italiani*).

69 Muratori, 1751, I, pp. 351—352 (*Delle Arti de gl'Italiani*).

70 Muratori, 1901—1922, I, p. 324（1698年6月25日）。

71 Grassi Fiorentino.

72 Ciampini, I, pp. 63—64 (pl. XXV).

73 Ciampini, II, pp. 65—101 (with plates).

74 Bevilacqua, 1975.

75 Vasari, 1568, I, pp. 232—234.

76 Leandro Alberti, 1553, p. 278r.

77 Vasari, 1906, I (Proemio), p. 232.

78 Maffei, 1731—1732, III, p. 74.

79 Maffei, 1731—1732, III, pp. 73—74.

80 Maffei, 1955, *passim*; and Barbieri.

81 Maffei, 1825—1826, II, p. 501：在1731—1732年版（I, p. 294）中，并未提及詹诺内就是马费伊所驳斥的观点的作者。

82 Maffei, 1731—1732, I, pp. 69—71.

83 Maffei, 1955, I, pp. 507—508（1725年12月15日）。

84 Maffei, 1731—1732, I, p. 338.

85 Franzoni, 1982 (*L'Accademia Filarmonica*).

86 Franzoni, 1982; 1985.

87 Franzoni, 1974—1975, p. 562（引自Maffei, *Dittico Quiriniano*, 1754）。

88 Maffei, 1731—1732, III, p. 59.

89 Bevilacqua.

90 Maffei, 1731—1732, III, p. 57.

91 Maffei, 1731—1732, III, pp. 188—189.

92 Maffei, 1731—1732, III, pp. 101—102.

93 Maffei, 1731—1732, III, p. 74.

94 关于这部分内容，参见Pomian, 1987。

95 Caylus, III, pp. x—xi, xxxiii, 42.

96 Caylus, VI, p. viii.

97 Caylus, I, pp. iii—iv; II, p. 22; IV, p. 19.

98 Caylus, II, p. ii.

99 Caylus, I, pp. 37—38; II, pp. 379—380.

100 Haskell, 1987 (*The Painful Birth of the Art Book*).

101 Caylus, II, p. 56.

102 Caylus, I, p. 251; IV, p. 144.

103 Caylus, VII, p. xv.

104 Caylus, III, p. 23; VI, p. 29.

105 Caylus, I, pp. v—vii.

106 Caylus, III, p. vi; V, pp. vi—vii.

107 Caylus, I, pp. xi, 282; II, p. 126. 达卡维尔后来声称对此负责，关于这一点，亦可参见Vickers。

108 Caylus, II, p. 313.

109 Caylus, I, pp. 81, 95; II, p. 85; III, pp. 72—73.

110 Caylus, IV, p. 301; VI, p. 323 and pl. CIII, no. 1. 参见*Pièces d'Echecs*, p. 25, no. 31 and fig. 17。

111 Caylus, III, p. 225; IV, p. 75.

112 Caylus, I, pp. 159, 181—182.

113 Caylus, III, pp. 14, 33.

114 Caylus, II, p. 305.

115 Caylus, III, p. xi.

116 Caylus, II, p. 316 and pl. XC, nos iii–iv; IV, pp. 104–105. 一个世纪之后，尚弗勒里［Champfleury］（第十三章会提到此人）还提到凯吕斯的观点，当时，他在这类问题上有非常相似的结论：*Caricature antique*, pp. 87–88。

117 Caylus, II, p. 304 and pl. LXXXVI.

118 Caylus, I, p. 92.

119 Caylus, I, p. 12.

120 Caylus, III, pp. 167–168 and pl. XLIV, no. 1.

121 Caylus, IV, p. 69; V, pp. viii–ix; VI, pp. 102, 151–152.

122 Caylus, VI, pp. 219–228. 后来，奇科尼亚拉又发展了这一观点（1813–1818, I, p. 135），并指出，正如他自己那个时代一样，在古代，艺术家肯定会用风格化的手法来处理服装，以回避时尚趣味，所以，我们看到的内容也许并不可靠。

123 Caylus, II, pp. 313–314 and pl. XC.

124 Caylus, I, p. 171; II, pp. 23–24; IV, p. 61; VI, p. 100.

125 Caylus, I, pp. 3, 117–118; II, p. 43; III, p. 2; V, pp. 90, 127; VI, p. 119; VII, pp. 150–151.

126 Caylus, II, pp. 398–399; III, pp. 34, 69; IV, p. 106; VI, p. ix.

127 Caylus, I, p. 101.

128 Caylus, V, pp. v–xiv.

129 Caylus, V, p. 198 and pl. LXX, no. iii.

130 Caylus, II, p. 1.

131 Seroux d'Agincourt, II (Sculpture, Renouvellement), p. 85.

132 Baridon, p. 84 (with references).

133 Gibbon, 1984, p. 117.

134 Gibbon, 1984, p. 113; Momigliano, 1969.

135 Gibbon, 1796, II, pp. 25–26.

136 Gibbon, 1952, p. 104 (*Le Séjour de Gibbon à Paris, 1763*).

137 Keynes; Gibbon, 1945, p. 259 (Montfaucon).

138 Gibbon, 1961, p. 122. 此处，吉本特指穆拉托里对公元1世纪的讨论。

139 Gibbon, 1896–1898, IV, p. 181, n. 34. 除了这一看法，吉本还盛赞了穆拉托里的历史研究。

140 Gibbon, 1984, p. 100.

141 Gibbon, 1952, pp. 30–31 (*Journal de mon voyage dans quelques endroits de la Suisse, 1755*).

142 Gibbon, 1984, p. 101.

143 Gibbon, 1961, p. 179.

144 For all this section see Haskell, 1987 (*Gibbon and the History of Art*), pp. 16–29.

145 Gibbon, 1961, pp. 74–75 and 83. 多梅尼基诺的建筑现已无迹可寻，委罗内塞的作品位于热那亚的红宫［Palazzo Rosso, Genoa］。

146 Gibbon, 1961, p. 228.

147 Gibbon, 1961, p. 166. 吉本显然未见过孟德斯鸠的注释。

505

148 Gibbon, 1952, p. 98 (*Le Séjour de Gibbon à Paris, 1763*).

149 Gibbon, 1961, p. 167.

150 Mansuelli, i, pp. 37–38, no. 11.

151 Gibbon, 1961, pp. 177–178.

152 *Ibid.*

153 Gibbon, 1945, pp. 211–214, 254–257.

154 Gibbon, 1961, pp. 166–167.

155 Gibbon, 1961, p. 112.

156 Gibbon, 1961, p. 168.

157 Gibbon, 1961, p. 138. 现在人们普遍认为这幅画是伦敦国立美术馆那幅原作的复制品。

158 Gibbon, 1961, p. 168.

159 Gibbon, 1961, p. 169.

160 Haskell and Penny, pp. 172–173.

161 Gibbon, 1961, p. 170.

162 Gibbon, 1945, p. 168.

163 Gibbon, 1984, p. 143 ('musing in the Church of the Zoccolanti').

164 Gibbon, 1896–1898, VII, p. 301.

165 Gibbon, 1945, pp. 82–83, (*Petri Angeli Bargaei, De Privatorum Publicorumque Aedificiorum Urbis Romae Eversoribus Epistola*).

166 Haskell and Penny, pp. 296–300.

167 Gibbon, 1896–1898, VII, p. 323.

168 Gibbon, 1961, p. 251.

169 Gibbon, 1896–1898, I, p. 391.

170 Adam, p. 2.

171 Wilkes, pp. 23, 40.

172 Adam, p. 3.

173 Adam, p. 4.

174 Adam, p. 2.

175 Winckelmann, 1764, II, p. 423; 1783–1784, II, pp. 412–413;关于温克尔曼对亚当的盛赞，参见Winckelmann, 1766, pp. 201–202。

176 Winckelmann, 1764, II, p. 423; 1783–1784, II, p. 411.

177 Gibbon, 1896–1898, I, p. 391.

178 *Ibid.*, n. 130.

179 Quoted by Haskell, 1987 (*Gibbon and the History of Art*), pp. 24–25.

180 Cicognara, 1813–1818, I, pp. 69–70.

181 Seroux d'Agincourt, I (Discours Préliminaire), p.i.

182 Seroux d'Agincourt, I (Discours Préliminaire), p. iii.

183 未给出其他参考文献，参见Haskell, 1987 (*Gibbon and the History of Art*), pp. 16–29。

184 不过，卢瓦雷特（Loyrette, p. 41）声称，这项计划是在1774年和1777年之间发展起来的。

185 Seroux d'Agincourt, I (Tableau Historique), ch. III, p. 5.

186 Seroux d'Agincourt, I (Préface), p. 1.

187 Seroux d'Agincourt, IV, pl. II (Architecture); V, pl. XIV (Peinture).

188 Seroux d'Agincourt, II (Sculpture, Introduction), p. 16.

189 Seroux d'Agincourt, I (Tableau Historique), chs VI and VII, pp. 16, 22.

190 Seroux d'Agincourt, I (Tableau Historique), ch. X, p. 34.

191 De Rossi, I, pp. 61–62.

192 Seroux d'Agincourt, II (Peinture, Décadence), p. 22.

193 Seroux d'Agincourt, I (Architecture, Déadence), pp. 21–23.

194 Seroux d'Agincourt, I (Tableau Historique), p. 36.

195 Seroux d'Agincourt, II (Peinture, Décadence), p. 23.

196 Malamani, I, pp. 27–28.

197 Cicognara, 1973, p. 179（此为1814年听到他去世的消息后对他所做的描述）。

198 Malamani, II, p. 398.

199 Malamani, II, pp. 397 and 399; Haskell, 1982 (*Cicognara eretico*).

200 关于此雕像，参见第四章；Malamani, II, p. 399.

201 Malamani, II, p. 149.

202 Cicognara, 1813–1818, I, p. 92.

203 Cicognara, 1813–1818, I, p. 97.

204 Cicognara, 1813–1818, I, p. 94.

205 Cicognara, 1813–1818, I, p. 97; Malamani, II, p. 398.

206 Cicognara, 1813–1818, I, p. 99.

207 Malamani, II, p. 398.

208 Cicognara, 1813–1818, I, pp. 101–102.

第七章

1 Robertson, I, p. 166.

2 Voltaire, 1947, I, p. 2 (ch. 1).

3 Ferté, pp. 56–61.

4 Rollin, 1740.

5 Ferté, p. 338; and p. 347（其中有伏尔泰最喜欢的一个看法）。

6 Ferté, pp. 346–347 for Sainte-Beuve; Michelet, 1959, p. 211 (*Mémorial*).

7 Rollin, 1740, i, p. vii.

8 Ferté, p. 371.

9 Bossuet, pp. 948–952; 关于16世纪普鲁登修斯的参考文献，参见Rubin, p. 106。

10 Rollin, 1740, V, pp. 543–544.

11 Rollin, 1740, V, p. 543.

12 Rollin. 1740, IV, p. 3.

13 Rollin, 1740, I, pp. 13–16. 52–54, etc.

14 Rollin, 1768（写给读者的话）：未标页码。

15 Rollin, 1768.

16 Fraser.

17 例如，参见Rollin, 1740, V, pp. 626–627。

18 Rollin, 1740, V, p. 565.

19 Rollin, 1740, V, p. 617.

20 Rollin, 1740, II, p. 308.

21 Saint-Pierre, pp. iv, vii–viii.

22 Brumfitt, p. 48.

23 Saint-Pierre, pp. xxxii–xxxvi.

24 Saint-Pierre, p. 283.

25 Saint-Pierre, pp. 5, 41–42.

26 Saint-Pierre, p. 28.

27 Saint-Pierre, pp. 96–97.

28 Voltaire, 1947, II, p. 71 n. (ch. XXIX).

29 Seznec, 1957, p. 138. n. 23.

30 Voltaire, 1968, pp. 41–42 (*Remarques sur l'histoire,* 1742).

31 Voltaire, 1947, II, p. 131 (ch. XXXII); 不过杜·博斯却说，诗歌和绘画还没有穷尽它们所要表现的题材（Du Bos, II, section XXIII）。

32 Voltaire, 1947, II, p. 324 (*Catalogue des écrivains*).

33 Brumfitt, p. 48.

34 Voltaire, 1947. I. p. 23 (ch. II).

35 Souchal, I, pp. 253–255.

36 Voltaire, 1947, II, p.59(ch. XXVIII).

37 关于1752年中伏尔泰与埃诺的相关通信，参见Voltaire, 1968–1977, XII, pp. 381–382 (D 4761) and XIII, pp. 124–125 (D 4963) and 168–170 (D 4997)。非常感谢克里斯蒂安·迈克尔让我注意到这些信件。

38 Brumfitt, p. 49, n. 6.

39 Voltaire, 1963, II, pp. 818–856 (*Chapitre des Arts*)：这些手稿在圣彼得堡。

40 Galluzzi: 参见Cochrane, 1973, pp. 459–462。

41 在Chandler, pp. xviii–xix中，谢尔曼［Sherman］写道：“很早的时候，罗斯科就已萌生了为洛伦佐立传的念头，我猜大概是1773年……”

42 Roscoe, 1797, I, p. xix.

43 Sellers, p. 45.

44 例如，参见Washington Irving，转引自Chandler, p. xviii。

45 Roscoe, 1797, I, pp. xiv–xv.

46 Chandler, pp. 50–60.

47 Sellers, pp. 45–53.

48 Roscoe, 1797, I, pp. i–ii.

49 Roscoe, 1797, I, p. ii.

50 Roscoe, 1797, II, p. 175.

51 Roscoe, 1797, I, p. iii.

52 Roscoe, 1797, II, p. 182.

53 Roscoe, 1816.

54 G. Bianchini, p. vi.

55 Meloni Trkulja.

56 Gibbon, 1961, pp. 137–138.

57 Zacchiroli, pp. 99–108给出了展出画作最详细的目录。

506

58 Lanzi, pp. 67–68.

59 Compton.

60 Fuseli, 1982. p. 82（写给罗斯科的信，1792年5月29日）。

61 后来，罗斯科至少拥有两幅富泽利以洛伦佐的生平为题而创作的故事画，但它们现在均已散佚（Schiff, I, p. 648: no. 22, and p. 653, no. 77）。参见富泽利写给罗斯科的信，1795年5月5日和6月27日，收入Fuseli, 1982, pp. 133–136。

62 Fuseli, 1982, p. 125（富泽利写给罗斯科，1975年6月15日）。

63 Fuseli, 1982, p. 77（富泽利写给罗斯科，1971年11月28日）。

64 Fuseli, 1982, p. 319（罗斯科写给富泽利，1805年6月17日）。

65 Fuseli, 1982, pp. 325–341（富泽利写给罗斯科，1805年9月27日至1806年2月22日之间）。

66 Knowles, I, pp. 110–157.

67 Fuseli, 1982, p. 157（富泽利写给罗斯科，1796年8月11日）。

68 Roscoe, 1797, p. 190. 的确，罗斯科赞美了波拉尤奥洛这幅画中“丰富的肌肉运动知识”，但不过是敷衍了事，对于艺术家的《赫拉克勒斯与安泰俄斯》［*Hercules and Antaeus*］，他倒是褒美有加。这是因为他只能仰赖瓦萨里对此作品的描述，而且也并未见过任何复制的图片。在描述一件艺术作品时，援引书面证据要远比直接观察作品更容易，这样做的历史学家不止他一人。

69 Knowles, I, p. 149.

70 *L'Etruria Pittrice.*

71 Fuseli, 1982, p. 91（富泽利写给罗斯科，1794年2月26日）。

72 Lloyd, pp. 73–75, no. 24.

73 Lanzi, pp. xvi–xvii.

74 Hale, 1963, p. 88.

75 Sismondi, VII, p. 290, n. 1.

76 De Salis, p. 83.

77 De Salis, p. 137.

78 Sismondi, VII, pp. 327–329.

第八章

1 W.M. Davis, pp. 123–124, referring to Plato's *The Laws*, II, 656.

2 E.g., Molière, quoted by Frankl, p. 338.

3 Turnbull, p. 44（感谢亚历克斯·波茨提供此条资料）。

4 Shaftesbury, I, p. 143.

5 Shaftesbury, I, pp. 144–145. 正如恩斯特·贡布里希向我指出的那样，塔西佗已经（非常合逻辑地）做过相同的判断，在其《关于雄辩术的对话》中指出了雄辩术的衰落。

6 Winckelmann, 1764, I, p. 248; 1783–1784, II, p. 139.

7 Winckelmann, 1764, I, p. 25; 1783–1784, I, p. 54.

8 Winckelmann, 1764, I, pp. 83–84; 1783–1784, I, pp. 169–171.

9 Winckelmann, 1783–1784, II, pp. 98–99：在德文第一版中未发现这段话。

10 Winckelmann, 1764, II, pp. 315–316; 1783–1784, II, pp. 163–164.

11 例如，参见Heyne的批评，收入Winckelmann, 1783–1784, II, pp. 299–303, n. 1。

12 Winckelmann, 1764, I, p. 28; 1783–1784, I, p. 57.

13 参见普鲁塔克的评论，收入 Winckelmann, 1783–1784, II, p. 237, note. a。

14 Winckelmann, 1764, II, p. 345; 1783–1784, II, p. 237.

15 Winckelmann, 1764, II, pp. 368–371; 1783–1784, II, pp. 281–284. 非常感谢亚历克斯·波茨让我注意到这段文字的重要性。

16 Winckelmann, 1764, II, p. 410; 1783–1784, II, p. 386.

17 Winckelmann, 1764, II, p. 404; 1783–1784, II, p. 376.

507

18 E. Pommier, 1989; 对温克尔曼言辞的综述，参见 Haskell, 1991, p. 90。

19 Gillies, I, pp. 505–509.

20 Berlin, pp. 145–216.

21 Herder (ed. Rouché), pp. 144–146.

22 感谢帕斯卡·格里内耶让我留意Herder, 1977–1988, I, p. 116；1768 年 11 月 22 日的信。

23 Herder, 1803, II, pp. 96–106. 我在文中所使用的赫尔德著作的译文均出自于此；1877–1913, XIV, pp. 75–83.

24 Herder, 1803, II, p. 195; 1877–1913, XIV, p. 151.

25 Herder, 1803, II, pp. 253–255; 1877–1913, XIV, pp. 196–198.

26 Robert T. Clark, pp. 308, 348, 356–357.

27 Herder, 1803, II, pp. 612–613; 1877–1913, XIV, pp. 488–489.

28 例如，Frankl, pp. 418 ff.; Rouché in Herder (ed. Rouché), p. 20。

29 Potts, 1978.

30 Goethe, 1981, XII, pp. 14, 12: 我使用的是约翰·凯奇［John Gage］的译文，参见 Goethe, 1980, pp. 103–112。

31 参见第十五章，以及Francastel。

32 Frankl, pp. 481–482.

33 Pugin, 1836; 1841.

34 Hegel, 1975, II, pp. 719–720.

35 Pater, p. 175(*Winckelmann*).

36 Hegel, 1975, I, pp. 360–361.

37 Hegel, 1975, II, pp. 652 and 875–881.

38 Hegel, 1975, II, p. 724.

39 Hegel, 1975, II, p. 684.

40 Hegel, 1975, I, p. 170.

41 Hegel, 1975, II, pp. 886–887.

42 Hegel, 1985, p. 111. 迈克尔·茵伍德让我注意到这一点，至为感谢。

43 Gombrich, 1969, p. 9 (with references). 显而易见，我深受贡布里希的经典论文及其他涉及此一问题的论述的影响。

44 Tronchon, p. 4.

45 Haac, pp. 97–101.

46 Viallaneix, pp. 151–152.

第九章

1 *Mercure de France*, 1803, XIII, pp. 208–209, 转引自 Poirier, p. 98。

2 Chateaubriand, 1978, p. 882.

3 Réau, 1959, I, p. 230.

4 Réau, 1959, I, p. 13. Vidler, p. 136.

5 参见第七章，以及E. Pommier, 1988, pp. 175–176。

6 Stein, pp. 20–26.

7 Sandoz, p. 44, no. 36 (*Death of St Louis*); p. 46, no. 41

(*Louis XVI after his* Coronation).

8 Sandoz, p. 36, no. 28; J.-P. Babelon, 1972, pp. 47 ff.

9 Huard, 1940, p. 189, n. 1

10 Huard, 1940, p. 189; Poulot, p. 503. 参见 Lenoir, 1800–1806, I, p. 4。

11 Hermant, p. 711; Vidler, p. 132.

12 Chateaubriand, 1978, pp. 1198, 1200.

13 E.A.R. Brown, p. 8.

14 *Inventaire Général*, II, pp. 102 and 148.

15 Huard, 1940, pp. 198–201.

16 Lenoir, 1806 (Avant-Propos), p. v.

17 Huard, 1940, p. 201.

18 Lenoir, 1803 (Avant-Propos), p. 3.

19 Poulot, p. 504.

20 Lenoir, 1806, p. 65; Kennedy, p. 89.

21 Lenoir, 1806, p. 206.

22 Vidler, p. 137.

23 Mellon, pp. 78–79.

24 1795年末，勒努瓦写给共和国教育委员会［Comité de l'instruction publique］的报告，收入 *Inventaire Général*, I, p. 26。

25 Lenoir, 1806 (Avant-Propos), p. ix.

26 E. Pommier, 1989, p. 15.

27 Huard, 1925, p. 113.

28 Biet, pp. 2–12, plates I–XII.

29 Lenoir, 1806, p. 65.

30 Lenoir, 1806, p. 12.

31 Lenoir, 1806, p. 96; Erlande-Brandenburg, pp. 50–51; Poulot, p. 504.

32 Biet, plates XIII–XVI; Lenoir, 1806, pp. 96–97; Huard, 1925, pp. 114, 118.

33 Vanuxem, 1971, pp. 146–147.

34 Lenoir, 1803, p.129; Foucart, p. 228.

35 Greatheed, pp.23, 119.

36 Kotzebue, p.149.

37 Lenoir, 1806, pp. 96–97, n. 1. 勒努瓦有时说波拿巴是在14世纪大厅［Salle du 14ème siècle］做的这番评论；参见Foucart, p. 228。

38 Huard, 1925, pp. 115–119; Vanuxem, 1971, p. 147.

39 Erlande-Brandenburg, p. 51.

40 Lenoir, 1800–1806, I, pp. 19–20.

41 Poulot, p. 509. 多年之后，这处古迹又刺激了布克哈特的想象：Kaegi, II, pp. 266–267。

42 *'Gothique' retrouvé*, p. 84.

43 Lenoir, 1806, pp. 86–88.

44 Poulot, p. 507.

45 Lenoir, 1800–1806, V, p. 45.

46 勒努瓦写给内务部部长的信，1805年11月8日：*Inventaire Général*, I, p. 323–324。

47 Greene, p. 216.

48 *'Gothique' retrouvé*, p. 77.

49 Huard, 1940, *passim*.

50 Lenoir, 1806, p. 84.

51 Foucart, p. 225; Greene, p. 218.

52 Huard, 1932, pp. 171–172. *'Gothique' retrouvé*, p. 77; E.A.R. Brown, pp. 15 ff.

53 Vanuxem, 转引自 Foucart, p. 225。

54 从勒努瓦附有插图的《爱丽舍报告》［*Observations sur l'Elysée*］中，我们可以想见其事业之规模，参见Lenoir, 1800–1806, V, pp. 171–204。

55 Vanuxem, 1971, pp. 145 and 147; Foucart, p. 228; Poulot, p. 499.

56 Cicognara, 1813–1818, II, p. 198.

57 Poulot, pp. 512–514.

58 Schneider.

59 Deseine.

60 Chateaubriand, 1978, p. 936, note A.

61 Poulot, p. 514.

62 Haskell, 1983.

508

63 勒努瓦在一份公开报道的对话中的言论，参见Poulot, p. 515。

64 Poirier, pp. 102–103.

65 E. Pommier, 1986, p. 454.

66 E. Pommier, 1986, p. 459.

67 Poulot, p. 516.

68 J. Evans, p. 225.

69 关于现藏卢浮宫的青铜“查理曼大帝”，参见 *Karl der Grosse*, pp. 42–43。关于肖像素描，参见第十章。

70 Laviron et Galbaccio, p. 275.

71 Schlegel, 1959, p. 104. 不过，施莱格尔确实很欣赏这些彩色玻璃和少数几幅绘画，尤其是那幅俄罗斯圣母——这幅画“似乎来自最早的年

代”，而且，在勒努瓦把大多数非法国的物品转移到其他机构之后，这幅画仍旧不合时宜地保留在这座博物馆中。

72 除了批评之外，奇科尼亚拉还发现研究小奥古斯丁女修道院极为重要，参见他在 1813 年 8 月 9 日写给卡诺瓦［Canova］的信，见Cicognara, 1973, p. 48。

73 A. du Sommerard, I, 1838, p. v. 这些话出自此书的预告［*annonce*］，其发表的时间肯定比现在这个日期要早。很久之后，库拉若［Courajod］才提出同样的看法：Courajod, 1899−1903, II, pp. 1−18。

74 尽管斯蒂芬·班［Stephen Bann］强调了他认为藏品在观念上有基本的区别：Bann, pp. 77−92。

75 Delécluze, pp. 242−245.

76 Pupil.

77 1809 年呈送内务部长的《论法兰西古迹博物馆现状》［Observations sur l'état actuel du Musée des Monuments franςçais］，参见*Inventaire Général*, I, p. 390。

78 Arago，转引自 Poulot, p. 511。

79 转引自 Poulot, pp. 520−521。

80 Mellon, p. 76.

81 Thierry, 1840, I, p. 230.

82 Ernest Vinet，转引自 Poulot, p. 531, n. 62。

83 Reizov, pp. 243−244.

84 *'Gothique' retrouvé*, p. 78; Poulot, p. 524.

85 Montalembert, pp. 289−293.

86 Michelet, 1952, II, pp. 538−539 n. (book XII, ch. 7).

87 Michclet, 1965, p. 65 (à M. Edgar Quinet).

第十章

1 Michelet, 1952, II, pp. 538−539.

2 1866 年版《罗马史》［*Histoire romaine*］作品全集（*Oeuvres Complètes*, II, p. 335）序言；并参见维克多·迪吕伊［Victor Duruy］写给米什莱夫人的信，1884 年 12 月 28 日，引自 Michelet, *Oeuvres Complètes*, I, p. 64。

3 Michelet, 1959−1976, I, p. 501（1843 年 3 月 25 日），以及 I, pp. 489 and 492（1842 年 12 月 29 日和 1843 年 1 月 7 日）。

4 Michelet, 1959, p. 194 (*Mémorial*).

5 Michelet, 1959, p. 109（*Journal*, 1820 年 9 月 1 日）。这些绘画作品被记录下来（并做成了插图），参见 Landon, pls 8, 12, 26；达维特的《苏格拉底之死》显然是由韦拉克侯爵［the marquis de Vérac］出借给卢森堡博物馆，参见Sterling, 1955, pp. 192−196。波利娜还对一件作者不详的《罗穆路斯》［*Romulus*］颇为仰慕。引起米什莱注意的雕塑作品《维纳斯与山羊》，其实是皮埃尔·朱利安［Pierre Julien］的《浴女》［*La Baigneuse*］：Landon, pl. 58。

6 参见 Michelet, *Discours sur l'Unité de la Science* (*Oeuvres Complètes*, I, pp. 249−255)。

7 Michelet, 1959, p. 235（*Journal des idées*, 1825 年 11 月）。.

8 Michelet, 1959, p. 236（*Journal des idées*, 1825 年 12 月）。

9 Michelet, 1959, pp. 238−239（*Journal des idées*, 1826 年 2 月 12 日）。

10 米什莱对此效果的评论做于 1871 年 (Michelet, *Oeuvres Complétes*, II, p. 217)。

11 *Michelet, Introduction à l'Histoire universelle* (*Oeuvres Complètes*, II, p. 242).

12 Michelet, 1959−1976, I, p. 62（1830 年 4 月 7 日）。

13 Michelet, *Histoire romaine*, ch. 1 (*Oeuvres Complètes*, II, p. 349).

14 Michelet, 1959−1976, p. 64（1830 年 4 月 12 日）。这两尊头像依旧保存在梵蒂冈博物馆新翼厅［Braccio Nuovo］。

15 Michelet, 1833−1967, I (1833), pp. 171−172.

16 Michelet, 1833−1967, II (1833), p. 663.

17 米什莱 1833 年 12 月写给勒诺尔芒［Lenormand］的信，引自 *Oeuvres Complètes*, IV, p. 7。

18 Michelet, 1833−1867, II (1833), pp. 659−660.

19 Michelet, 1959−1976, I, pp. 79−102（1831 年 8 月）。

20 Brisac and Léniaud.

21 Michelet, 1833−1867, II (1833), p. 661.

22 The Abbé Douhaire（in *L'Univers*, 1834 年 1 月 1 日）：参见 Michelet, *Oeuvres Complètes*, IV, pp. 728−732。

23 Désiré Nisard (in *Le National*, 1834 年 1 月 31 日)：参见 Michelet, *Oeuvres Complètes*, IV, p. 750。
24 Baron d'Eckstein (in *Revue Européenne*, 1834 年 8 月)：参见 Michelet, *Oeuvres Complètes*, IV, p. 843。
25 参见 Burtin。
26 Baron d'Eckstein (in *Revue Européenne*, 1834 年 3 月)：参见 Michelet, *Oeuvres Complètes*, IV, pp. 784–785。
27 Michelet, 1833–1867, I (1833), p. 87.
28 Baron d'Eckstein (in *Revue Européenne*, 1834 年 2 月)：参见 Michelet, *Oeuvres Complètes*, IV, p. 761。
29 Michelet, 1833–1867, II (1833), pp. 673–674, 677, 679, 692, etc.
30 Michelet, 1833–1867, II (1833), p. 682.
31 Seznec, 1977; Białostocki, p. 101; Michelet, 1959–1976, I, pp. 441, and 457–458 (1842 年 7 月 21 日)。
32 Michelet, 1833–1867, II (1833), pp. 305–306.
33 Michelet, 1833–1867, III (1837), pp. 443–444.
34 Michelet, 1833–1867, IV (1840), pp. 155–156.
35 Michelet, 1959–1976, I, p. 265 (1838 年 7 月 24 日)。
36 Maffei, 1731–1732, III, p. 78.
37 Michelet, 1833–1867, IV (1840), pp. 158–159. 米什莱认为，存疑的陵墓，其实就是 1359 年被弟弟害死的康格朗德二世［Cangrande II］陵墓，这一判断基本上准确无误。
38 J. Babelon, 1927, pp. 17–18 and 58–59.
39 瓦特莱就是一个例子，相关材料载 Lenoir, 1800–1806, III, p. 134。
40 *Ibid.*
41 J. Babelon, 1927, p. 58.
42 Michelet, 1833–1867, X, (1856), p. 306.
43 参见 Jean Pommier, 1961，关于米什莱对肖像画的运用，他津津乐道，但并未对所征引的材料加以鉴别。
44 Jean Pommier, 1961, p. 11; Michelet, 1833–1867, XVII (1867), pp. 115–117.
45 Michelet, 1833–1867, XVI (1866), p. 333, and XVII (1867), pp. xi–xii.
46 Michelet, 1833–1867, X (1856), p. 18.
47 参见注释 59。
48 J. Babelon, 1927, p. 63, no. 14 (pl. xl).
49 关于他对皇家肖像画充满偏见的阐释，还有另外一个例子，参见 Michelet, 1833–1867, IX (1856), p. 182。
50 Monod, I, p. 265.
51 Moreau-Nélaton, 1924, II, pp. 30–31.
52 Moreau-Nélaton, 1924, II, p. 8.
53 Raoul de Broglie, 1970：未标页码。
54 Moreau-Nélaton, 1924, II, p. 8; 以及 Raoul de Broglie, 1970：未标页码。
55 Moreau-Nélaton, 1924, II, pp. 33–35.
56 Moreau-Nélaton, 1924, II, pp. 43–49.
57 *Les Clouet*, p. 33.
58 勒泰夫［Lethève］在讨论这些记录时指出，在 1860 年之前，这里面并没有泰纳的名字，尽管我们知道他是一位常客，参见 Lethève, p. 108。或许米什莱和泰纳两人都是在周三和周五的"开放日"才前往造访。
59 Moreau-Nélaton, 1924, II, pp. 49–50.
60 Michelet, 1833–1867, X (1856), p. 472, 及其他各处。
61 *Les Clouet*, pp. 10 and 33; 关于其内容以及其他画页的内容，参见 Adhémar, 1973。
62 *Les Clouet*, p. 9; Ainsworth.
63 Michelet, 1833–1867, IX (1856), pp. 180–181.
64 *Les Clouet*, p. 47, no. 88 (pl. XIX).
65 Michelet, 1833–1867, X (1856), p. 472.
66 Michelet, 1833–1867, IX (1856), p. 380.
67 Michelet, 1833–1867, II (1833), p. 103.
68 Michelet, 1833–1867, II (1833), p. 3.
69 Michelet, 1833–1867, II (1833), pp. 10–15.
70 Michelet, 1833–1867, XI (1857), pp. 454–455.
71 Michelet, 1833–1867, VIII (1855), pp. 228–233.
72 Michelet, 1833–1867, VII (1855), p. ii.
73 Febvre, pp. 719–720.
74 Monod, II, p. 153.
75 Febvre, pp. 722–729.
76 Michelet, 1959–1976, I, pp. 480, 489 etc. (1842 年 10 月，12 月)。
77 *L'Artiste*, 1835 (2), 1ère série. tome X, pp. 66–67.
78 Lenoir, 1880–1886, III, p. 29.
79 Aulanier, pp, 95–97.

509

80 De Ghilhermy.

81 Michelet, 1833–1867, VII (1855), pp. 57–58.

82 Monod, II, pp. 49–50.

83 Michelet, 1833–1867, VII (1855), p. lxiii.

84 Michelet, 1833–1867, VII (1855), p. lxxxi.

85 Michelet, 1833–1867, VII (1855), p. lxxxvii.

86 Angoulvert.

87 Quinet, 1857–1858, VI, pp. 351–363.

88 Michelet, 1833–1867, VII (1855), pp. lviii–xci.

89 Michelet, 1833–1867, VII (1855), p. xcii.

90 Michelet, 1833–1867, VII (1855), pp. 216–217.

91 Michelet, 1833–1867, VII (1855), pp. 218–242.

第十一章

1 Michelet, 1952, pp. 538–539.

2 这部分的完整内容，参见Zygulski。

3 最令人称奇的一座仿效恰尔托雷斯基公主的博物馆，其创立者同样是一位波兰贵族——瓦迪斯拉夫·布勒尔-普雷特伯爵［Count Wladyslaw Broel-Plater］。它于1870年对外开放，同样也被设计成了一座“波兰历史记忆博物馆”，其藏品性质我们此前在普瓦维（其中很多藏品已经被转移到了巴黎）看到的物品极为相似。不过，这座“波兰本土神明的避难所”却坐落在苏黎世附近的一处城堡里，因为自1830年华沙起义之后，这座博物馆的创立者就被迫离开了祖国：Pomian, 1991, pp. 171–173。

510

4 Gaehtgens, pp. 61–62.

5 Gaehtgens, pp. 79 and 382.

6 Soulié, I (Avertissement), pp. vii and x.

7 Gaehtgens, pp. 206 and 229.

8 Veit, p. 19.

9 Burian, p. 127.

10 Veit, p. 15.

11 Kahsnitz, 1977, pp. 161–162.

12 Kahsnitz, 1978, p. 951.

13 Burian, p. 128.

14 参见《古代德国指南——日耳曼博物馆的出版物》（*Anzeiger für Kunde der deutschen Vorseit-Organ des Germanischen Museums*），月刊，自1853年7月起在纽伦堡发行。而且，该博物馆的古物策展人及文书还编辑了《德国文化史杂志》（*Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte*）。

15 Veit, p. 25.

16 参见献给德内克［Deneke］和卡斯内茨［Kahsnitz］的诸多捐赠品，1977。

17 Fusco, p. 456. 的确，在佛罗伦萨圣十字教堂，许多纪念碑也在纪念意大利文化伟人，但有几位和这座城市的关系不是特别密切，卡诺瓦著名的阿尔菲耶里纪念碑，表现的是意大利拟人像正在向他哀悼。不过，和普瓦维花园、凡尔赛和纽伦堡的博物馆相比，这座教堂并未刻意要变成带有政治含义的意大利民族神殿（至少在复兴运动之前如此）。

18 Kahsnitz, 1977, p. 168 and fig. 74.

19 Thierry, 1935, pp. 13–73; 关于他对夏多布里昂的特别敬仰之情，参见Thierry, 1835, pp. xiii–xiv and 124–133; and 1840, I, pp. 18–22。司各特具有唤醒历史的天分——对他本人及其读者而言（其中包括很多历史学家）——他对较早世纪生活情态的感受力极其令人信服；不过（虽然他也在阿伯茨福德聚藏了各类古代遗物），但他个人的历史想象力似乎更多地得益于文学，而非视觉材料。

20 Thierry, 1935, pp. 21–22 (letter 1).

21 此前一年，米什莱曾认为，历史著作的插图，只能选用那些和所讨论的事件处于同一年代的视觉文献，诸如纪念章、服装、建筑等：Monod, I, p. 24。

22 达勒斯［Dares］：关于这部极其珍罕的著作（已知的副本仅有两份），我使用的是大英图书馆馆藏的副本，哈佛大学图书馆馆藏书目曾对此副本做过讨论，参见Harvard College Library catalogue, I, pp. 205–206, no. 164。

23 Panofsky, 1972, p. 84.

24 Samek Ludovici.

25 这部分的完整内容，尤其参见C. Michel, pp. 55, 121–123。

26 Strutt, 1773, pp. iii and 21, and pl. 32. 非常感谢大英图书馆的珍妮特·巴克豪斯［Janet Backhouse］小姐，她告诉我，这部弗莱芒抄本是由爱德

华四世订制，亨利六世于1461年被黜（但在1470至1471年，在他再次被废黜、谋杀之前，又复辟过一年），所以，斯特拉特把它的断代定为亨利六世时期，显然非常精确。

27 Strutt, 1775–1776, I (Preface), pp. i–ii.

28 Strutt, 1775–1776, III (Preface)：未标页码。

29 Strutt, 1777–1778, I, p. iv; II, p. 277; I, pl. xviii.

30 Huck and Green, pp. 2, 4, 6, 8. 大英博物馆有这样一整套版画。在此，极为感谢戴维·亚历山大［David Alexander］和蒂莫西·克莱顿［Timothy Clayton］对我提供的帮助。

31 Dyer, p. vi.

32 Barante, 1826, I, pp. 1–99.

33 Barante, 1842. 关于这些问题的一个讨论，参见 Bann, pp. 43ff。

34 Prescott, 1964, pp. 178–179（1841年10月27日写给帕斯夸尔·德·加扬戈斯［Pascual de Gayangos］的信）。

35 C.H. Gardiner, pp. 41, 116, 151, 165, 246, 309. 菲利普二世的半身版画肖像是《西班牙国王菲利普二世的统治史》［*History of the Reign of Philip the Second, King of Spain*, 2 vols, London 1855］的卷首插图，基本可以断定，它是仿自普拉多美术馆提香创作的那幅全身画像（Wethey, II, no. 78），尽管两件作品明显有别。同样，阿尔瓦公爵的肖像（参见vol. II, p. 137 对页）可能更为随意地仿自内廷的一幅画作，其作者现在被认为是一位弗莱芒画家，提香为公爵创作的肖像毁于1604年的一场火灾：Wethey, II, nos. X3 and L1。普雷斯科特对自己所选肖像的讨论与这两部著作中出现的形象并不能完全对应。《天主教西班牙费迪南德和伊莎贝拉统治史》［*History of the Reign of Ferdinand and Isabella, The Catholic, of Spain*, 2 vols, London 1854］的卷首插图，复制的是帕尔米贾尼诺［Parmigianino］为巴尔托洛梅奥·桑维塔莱［Bartolomeo Sanvitale］绘制的肖像（藏于那不勒斯，卡波迪蒙特博物馆），但当时却被认为画的是克里斯托弗·哥伦布。

36 Bordier and Charton, I, (Avant-Propos), pp. v–vi.

37 Simon.

38 Duplessis, 1877–1884, V, pp. i–vi.

39 Hennin, I, pp. 269–274.

40 埃南的第一卷出版于1856年，一年之后，第二卷问世。

41 Hennin, I, pp. 10–11 and 344–349.

42 Hennin, I, pp. 45–46.

43 Hennin, I, p. 12.

44 Hennin, I, pp. 88–90.

45 Hennin, I, p. 411.

第十二章

1 Thierry, 1835. pp. xxvii–xxviii.

2 Krieger, pp. 89–94; 亦见其日记中有关艺术的注释：Ranke, 1964, pp. 190–231。

3 Ranke, 1869–1890, XXXIII, p. 214.

4 Ranke, 1869–1890, XXXVII, pp. 322–324.

5 Paret, pp. 11–60.

6 关于这种感受力，其日记中还有更多的证据。

7 E. Curtius, II, pp. 586–587.

8 在1881和1885年写给米什莱夫人的信中（Renan, X, pp. 853 and 933），他使用了这个短语，他确实非常仰慕米什莱，这一点毋庸置疑。

9 Renan, III, pp. 233–243; 亦见Renan, X, pp. 66（1850年2月17日写给维克多·库赞的信）and 73（1850年3月3日写给夏尔·达朗贝格［Charles Daremberg］）。

10 Renan, III, p. 311.

11 Renan, II, pp. 378–379 (*Vingt Jours en Sicile*).

12 Renan, II, p. 1134. 当然，之所以会对蒂耶波罗艺术进行这种阐释，是因为他想以此来支持自己在福楼拜《圣安东尼的诱惑》［*La Tentation de Saint Antoine*］中所感受到的“非道德主义”［amoralism］。

13 Renan, II, pp. 440–460 (*Examen de quelques faits relatifs à l'Impératrice Faustine femme de Marc-Aurèle*)：尤其参见pp. 445–457。

14 Launay, pp. 111–114.

15 Stephens, I, p. 83; and Leslie Stephen, p. 216.

16 Creighton, I, pp. 135–136.

17 Kenyon, p. 223.

18 Dunn, II, pp. 290–295.

19 Henry Adams, p. 346.

20 Ruskin, 1956–1959, II, p. 437（1894 年 9 月 8 日）。

21 Ruskin, 1903–1912, IX, p. xxi.

22 Clegg, pp. 171–180.

23 Ruskin, 1903–1912, XXIV, p. 203 (Preface to *St. Mark's Rest*).

24 Clegg, p. 75.

25 Ruskin, 1903–1912, XXIV, p. 277.

26 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 3, n. 3. 亦见Clegg。

27 Ruskin, 1903–1912, XI, pp. 254–255.

28 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 4; Unrau, p. 29.

29 Unrau, *passim.*; Hewison, *passim.*

30 Unrau, p. 30.

511 31 参见他在 1852 年写给他父亲的著名的信：Ruskin, 1955, p. 293。

32 Ruskin, 1903–1912, IX, pp. 3–5.

33 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 38.

34 Ruskin, 1903–1912, X, p. 327, n. 1; Ruskin, 1955, pp. 261–263（1852 年 4 月 26 日写给他父亲的信）。

35 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 4.

36 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 53.

37 Clegg, p. 73.

38 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 21, n. 5; Luciani, p. 110. 这本书尤其令奇科尼亚拉恼怒不已：Malamani, II, p. 225。

39 Daru, I, p. 5.

40 Daru, VI, p. 149.

41 其全部情形，参见维耶纳［M. Viennet］所写的《达吕先生简介》[Notice sur M. Daru]，重刊于《历史》[*Histoire*]，1853 年第 4 版第 1 卷；司汤达的《隐私集》[*Oeuvres intimes*]也经常提及此事；卢恰尼［Luciani］。

42 Daru, I, p. 211.

43 Daru, I, p. 116.

44 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 21.

45 Clegg, pp. 86–87.

46 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 98.

47 Daru, II, p. 270.

48 Ruskin, 1903–1912, IX, pp. 22–23.

49 Selvatico, p. 108.

50 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 4.

51 Ruskin, 1903–1912, XI, p. 99; Daru, II, p. 164.

52 Ruskin, 1903–1912, XI, pp. 100 and 257.

53 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 21.

54 Selvatico, pp. 147–148; Da Mosto, pp. 107–108; Lorenzetti, p. 348.

55 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 48, n. 1.

56 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 48.

57 Ruskin, 1903–1912, XI, p. 102.

58 Ruskin, 1903–1912, XI, pp. 81 and 289–307.

59 Michelet, 1833–1867, IV, pp. 158–159.

60 Ruskin, 1903–1912, XI, pp. 89–90.

61 Ruskin, 1903–1912, XI, pp. 103–105.

62 Ruskin, 1903–1912, IX, pp. 49–52.

63 Ruskin, 1903–1912, XI, p. 111.

64 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 24.

65 Ruskin, 1903–1912, X, p. 359.

66 Ruskin, 1903–1912, X, p. 363.

67 Ruskin, 1903–1912, X, pp. 425–428.

68 Romanelli.

69 Ruskin, 1903–1912, XI, p. 428.

70 Ruskin, 1903–1912, IX, pp. 31–32.

71 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 31, n. *.

72 Ruskin, 1903–1912, X, pp. 345–346.

73 奇科尼亚拉的评论总是前后不一，要想理解其准确含义，真是难上加难。此处我依循的是 Arslan, p. 138 中的解释。

74 Selvatico, p. 109.

75 Arslan, pp. 138–139.

76 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 3.

77 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 47.

78 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 53.

79 Zanotto, I, p. 66：参见 Arslan, p. 169, n. 25，不过，在此书中，1853 年被误印为 1835 年。关于扎诺托［Zanotto］的不同版本，我见过两种标题页，一种日期为 1824 年，另一种为 1853 年，且经常提到罗斯金。所以，很难准确说出他最早是在什么时候指出了这两套柱头的风格差异。

80 Ruskin, 1903–1912, IX, pp. 54–55.

81 Ruskin, 1903– 1912, X, p. 352.

82 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 58.

83 Ruskin, 1903–1912, X, p. 352, n. 1.

84 Ruskin, 1903–1912, XI, pp. 145 ff.
85 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 30.
86 Daru, I, pp. 521–524.
87 Ruskin, 1903–1912, X, pp. 340–343.
88 Ruskin, 1903–1912, X, pp. 307–308.
89 Ruskin, 1903–1912, IX, pp. 185–186.
90 Ruskin, 1903–1912, X, p. 18.
91 Ruskin, 1903–1912, X, p, 25.
92 Ruskin, 1903–1912, X, p. 20, n. t.
93 相关内容，参见Ruskin, 1903–1912, X, pp. 17–35，有用的批评，参见Clegg, pp, 107–111。
94 Ruskin, 1903–1912, X, p. 145.
95 Ruskin, 1903–1912, X, pp. 171–172.
96 Ruskin, 1903–1912, X, p. 109.
97 Ruskin, 1903–1912, X, pp. 172–175.
98 Kaegi, 1947–1982, III, pl. 1 and p. xvii.
99 Kaegi, 1947–1982, III, pp. 49–138.
100 Kaegi, 1947–1982, II, pp. 475–476.
101 Kaegi, 1947–1982, III, p. 347.
102 Kaegi, 1947–1982, II, p. 501.
103 Kaegi, 1947–1982, II, p. 465.
104 Kaegi, 1947–1982, III, pp. 169–170.
105 Kaegi, 1947–1982, III, pp. 287–288.
106 Burckhardt, 1929–1933, II, pp. 211–220.
107 Burckhardt, 1929–1933, II, pp. 286–287.
108 Burckhardt, 1929–1933, II, p. 332.
109 Burckhardt, 1929–1933, II, p. 289.
110 Burckhardt, 1929–1933, II, p. 113.
111 Kaegi, 1947–1982, III, p. 419.
112 Kaegi, 1947–1982, III, p. 426.
113 Kaegi, 1947–1982, III, p. 452.
114 Kaegi, 1947–1982, III, pp. 458–459.
115 Burckhardt, 1855, p. 417, n. 1.
116 Burckhardt, 1855, pp. 94–95.
117 Burckhardt, 1855, p. 155.
118 Burckhardt, 1855, p. 124.
119 Burckhardt, 1855, pp. 366 and 676.
120 Burckhardt, 1860, p. 2; 1860, p. 2; 1990, p. 19.
121 Burckhardt, 1987, pp. xv–xviii (Introduction by Peter Murray).
122 Burckhardt, 1869, p. 2.
123 Burckhardt, 1860, p. 7; 1990, p, 23.
124 Burckhardt, 1855, p. 167.
125 Burckhardt, 1860, pp. 290–291; 1855, p. 311; 1990, p. 191.
126 Burckhardt, 1860, pp. 327–347; 1990, pp. 213–225.
127 Burckhardt, 1860, pp. 310–311, 353; 1990, pp. 203, 229.
128 Burckhardt, 1860, pp. 29–30; 1990, pp. 36–37.
129 Burckhardt, 1855, p. 919.
130 Burckhardt, 1855, p. 916.
131 Burckhardt, 1860, p. 402; 1990, p. 257.
132 Burckhardt, 1860, p. 171; 1990, p. 120.
133 Burckhardt, 1855, pp. 793–794.
134 Kaegi, 1947–1982, III, pp. 82–83.
135 Burckhardt, 1860, pp. 2–3; 1990, pp. 19–20.

512

136 Burckhardt, 1855, p. 796.
137 Burckhardt, 1855, p. 833.
138 Burckhardt, 1855, p. 935.
139 Burckhardt, 1855, pp. 169–170 and 180, n. 1. 亦见Kaegi, 1947–1982, III, pp. 126 and 128–131。
140 Burckhardt, 1855, p. 169.
141 Burckhardt, 1855, p. 178.
142 Ruskin, 1903–1912, IX, p. 44, and XI, p. 14; Burckhardt, 1855, p. 155.
143 Kaegi, 1947–1982, III, p. 35.
144 Burckhardt, 1855, pp. 109–110.
145 参见上文注释 102。
146 Burckhardt, 1855, p. 177.
147 Ghelardi, p. 5. 实际上，在其他场合下，布克哈特还曾用“充满暴力的人”［*Gewaltmensch*］来描述阿尔贝蒂、牟利罗［Murillo］和圭多·雷尼等面貌各异的艺术家；参见Kaegi, 1947–1982, III, p. 273。
148 Kaegi, 1947–1982, III, p. 35.
149 Kaegi, 1947–1982, III, p. 465; Burckhardt, 1855, pp. 596–597; and *Donatello*, pp. 348–362.
150 Burckhardt, 1855, pp. 596–597.
151 Burckhardt, 1860, pp. 453–455; 1990, pp. 288–289.
152 Kaegi, 1947–1982, III, pp. 35 and 459; Burckhardt, 1855, pp. 670–671.
153 Burckhardt, 1855, p. 676.
154 Burckhardt, 1855, p. 601.
155 Burckhardt, 1855, p. 596.

156 Cicognara, 1813—1818, II, pp. 77—80.

157 Burckhardt, 1855, p. 605.

158 Burckhardt, 1860, p. 10; 1990, p. 25.

159 Burckhardt, 1855, p. 174.

160 Burckhardt, 1860, p. 171; 1990, p. 120.

161 Kaegi, 1947—1982, III, p. 763.

162 Kaegi, 1947—1982, v, pp. 352, 583 及其他各处。

163 Roe, p. 10.

164 Roe, p. 49; Taine, 1872, pp. 355—361.

165 Taine, 1902—1907, II, pp. 293—297（写给她母亲的信，1864 年 4 月 19 日）。

166 Taine, 1902—1907, II, pp. 296—302（1864 年 4 月 29 日的信）。

167 Leger.

168 Taine, 1894, pp. 213—233（文章本身始于 1888 年）。

169 关于泰纳本人的收藏，参见 Taine, 1902—1907, II, pp. 282 and 333—334。

170 Taine, 1902—1907, II, pp. 25—26, 32, 126—127. Adhémar, 1981, p. 54 讨论了版画对于泰纳及其他历史学家的重要性。

513

171 Taine, 1902—1907, II, pp. 126—127（写给爱德华·德·祖考［Edouard de Suckau］的信，1855 年 11 月 23 日）。

172 Goncourt, I, p. 1255（1863 年 3 月 29 日）。

173 Taine, 1902—1907, II, pp. 36—42（写给爱德华·德·祖考的信，1854 年 5 月 8 日），106—110（写给纪尧姆·基佐［Guillaume Guizot］，1855 年 8 月 5 日），153, 171. Leger p. 270。

174 *Georges de La Tour*, pp. 95—96 and 198—203; Taine, 1897, pp. 51—53.

175 Taine, 1902—1907, I, pp. 323—324; II, pp. 43, 113—114; Leger pp. 289, 306.

176 Leger, p. 160.

177 Taine, 1897, pp. 30, 90, 220, 229—231.

178 Taine, 1902—1907, II, p. 31（写给爱德华·德·祖考的信，1854 年 1 月 30 日）。

179 Goncourt, I, pp. 1242, 1247（1863 年 3 月 1 日和 14 日）。后来，埃德蒙·龚古尔对他的态度极为粗暴。

180 Goncourt, II, p. 13（1864 年 1 月 18 日）。

181 Taine, 1965, I, pp. 58, 133—134, 159 ff.; Arnould, pp. 37, 39—40.

182 Goncourt, II, p. 247（1866 年 2 月 21 日）。

183 Taine, 1965, I, p. 28; II, p. 90.

184 Taine, 1965, II, pp. 12, 133.

185 Lepschy, pp. 111—120 讨论了泰纳对廷托列托的反应，但并没有说这是因为他有可能读过罗斯金的著作，并受到了影响。

186 Taine, 1965, II, pp. 186 ff.

187 Taine, 1965, I, pp. 128—130.

188 Taine, 1965, I, pp. 207—218.

189 Kaegi, 1947—1982, II, p. 529.

190 我曾见过这套画册的复制品（Oxford, Department of the History of Art, Hope VI J），没有标题，内含 43 幅石版印刷的安特卫普、布鲁塞尔以及比利时其他地方的风光，每幅画都有英语和法语说明。均由格拉内洛出版。其中有很多布道坛，早在德康 1769 年那本著名的导游手册中就已经印刷过，他对它们的“独特性”［singularité］所做的评论，参见 p. xvii。

191 Victor Hugo, p. 1369.

192 *Patrimoine ... de la Belgique*, V, pt. 2, pp. 520—523.

193 Baudelaire, II, pp. 951—952 (*Pauvre Belgique*).

194 Proudhon, pp. 92—93.

195 Taine, 1965, I, p. 248.

196 关于他对耶稣教堂的评论，参见 Taine, 1965, I, pp. 248—258。

197 Plantenga, pp. 83—91, and *La Sculpture au siècle de Rubens*, p. 277 (with references).

198 在去意大利之前不久，泰纳还提到了贝桑松那些教堂的“耶稣会趣味”［goût jésuite］，“有正立面托壁，巨大的金色徽饰，内部有庄严的列柱”［avec des façades en consoles, de gros saint-sacraments dorés, des colonnes emphatiques à l'intérieur］：Taine, 1897, p. 143。

199 Galassi Paluzzi.

200 Taine, 1965, II, p. 267.

201 Taine, 1965, II, p. 253.

202 Taine, 1965, II, pp. 14—15.

203 Taine, 1965, I, p. 182.

204 Taine, 1965, I, p. 112.

205 Taine, 1876—1894, I, p. 260.

206 Taine, 1965, I, p. 237. 看起来，泰纳所观看的

要么是第30号作品，现称为“出自16世纪威尼斯佚名艺术家之手的女士肖像”，要么——因为其胸部半遮半掩，很有可能——就是第225号作品，这件作品现在被归到了西皮奥内・普尔佐内［Scipione Pulzone］名下，尽管画中人物身份不详：参见Safarik。1851年那部（克莱门托・普奇内利［Clemento Puccinelli］排印本）《多里亚・潘菲利王子美术馆现存画作目录》［*The Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria del Principe Doria Pamphili*］中提到了一幅“保罗・委罗内塞的卢克雷齐娅・波吉亚肖像”［Ritratto di Lucrezia Borgia di Paolo Veronese］，但未做任何描述。

207 Valery, III, p. 72.

第十三章

1 Ruskin, 1903–1912, X, p. 6.

2 La Chau and Le Blond, I (Preface). 关于这条参考资料，非常感谢帕斯卡・格里内耶。

3 Quinet, 1857–1858, VI, p. 300（*Allemagne et Italie*, 出版于1836年）。

4 Quinet, 1875, pp. 27–28 (IX: *Départ d'un Proscrit*).

5 Quinet, 1857–1858, IV, p. 5（*Les Révolutions d'Italie*: Avertissement, 日期为1857年9月27日）。

6 Guerrini, pp. 4 ff.

7 Quillet, 1839, I, pp. 169–170.

8 Guerrini, p. 58.

9 Quinet, 1857–1858, IV, p. 192 (*Les Révolutions d'Italie*).

10 Guerrini, p. 58.

11 Quinet, 1857–1858, IV, pp. 348–375 (*Les Révolutions d'Italie*).

12 Lasinio, 1833, pp. 25–26.

13 Gluck, p. 65.

14 Van Gennep, III, pp. 14–18; Gluck, p. 66, no. 111.

15 Marolles, 1672, p. 57, nos cxxvii–cxxviii.

16 Champfleury, (1872), p. 138, n. 1.

17 Malcolm, pp. 13, 40, 54, 89, 158 and pls III (fig. 3) and X.

18 Jaime.

19 Jaime, 1st fascicule, p. 1 (by P. Paris).

20 E.g., Ebeling, and T. Wright.

21 Panofka, p. 6.

22 Panofka, p. 1; 并参见Champfleury, (1879), pp. 195–198。

23 Champfleury, (1879) (Preface to 1st edition of 1865), pp. xiii–xvii. 事实上，温克尔曼本人曾复制过一幅粗鄙的陶瓶绘画（他认为原作者是一位伊特鲁里亚艺术家），他所复制的这幅曾被粗糙删改过的陶瓶绘画在后来那些讨论怪诞艺术的作家中颇受欢迎：参见Winckelmann, 1764, I, p. 116, and 1767, I, fig. 190, and II, pp. 254–255, and Champfleury, (1879), p. 112。非常感谢克莱尔・里昂，他告诉我，有一尊力士陶瓶［phylax vase］就表现了这个场景，此陶瓶现藏梵蒂冈博物馆，现在认定出自画家阿斯泰亚［Asteas］之手（约公元前350—公元前340年）：Trendall, p. 46, no. 65。

24 Flögel, 1862, p. vii.

25 Champfleury, (1879), p. 136

26 T. Wright, (1866?), pp. xxxii–xxxiii (note by Amédée Pichot).

27 Dorson, I, pp. 41–51.

28 Champfleury, (1872), pp. vii–viii.

29 Champfleury, (1872), p. viii.

30 Champfleury, 1867, p. 400.

31 Champfleury, (1879) (Preface to 1st edition of 1865), pp. xi–xii.

32 Champfleury, (1872), p. vii.

33 Champfleury, (1879), pp. 87–89, 187–190.

34 Champfleury, 1869, pp. xi–xii.

35 Chesnau, pp. 3–4.

36 Champfleury, 1869, p. xiii.

37 Champfleury, 1869, p. 58.

38 Noël, p. 146.

39 Champfleury, (1876), pp. 24–25.

40 Adeline, pp. 265–402 (Bibliography) and 138–141（引自*Notre-Dame de Paris*）。

41 关于尚弗勒里对这段评论的嘲笑：参见Champfleury (1876), pp. 119–121。

42 Adeline, p. 302; Champfleury, (1876), *passim*.

43 T. Wright, 1865, pp. 56–60.

44 Champfleury, (1876), pp. 60, 174, 72, 83, 231.

45 Champfleury, (l879), p. 191.

46 Champfleury, (1879), pp. 150–151.

47 Champfleury, 1867, p. 10.

48 Champfleury, 1869, pp. xiii, xxiii.

49 Champfleury, (1879), p. 151.

50 参见Champfleury, 1867, pp. 22–23 的引述。

51 Asfour, p. 182. 近期一份插图精美的调查，参见Garnier。

52 Champfleury, 1867, pp. 5, vi.

53 Champfleury, 1867, p. ix.

54 Champfleury, 1867, pp. 26, 34.

55 Champfleury, 1867, pp. 42, n. 2, and 37.

56 Goncourt, I, p. 849（1869 年 12 月 16 日）and III, p. 997（1889 年 6 月 30 日）。

57 Champfleury, 1867, pp. 40, 43; *Boilly,* pp. 6–13, nos 13 and 14.

514

58 Champfleury, 1867, p. 54.

59 Champfleury, 1867, pp. 10, 256–258.

60 Champfleury, 1867, p. 316; Asfour, p. 181.

61 Champfleury, 1867, pp. 102–105.

62 Champfleury, 1867, pp. 133–135, 194–196.

63 Champfleury, 1867, pp. 117, 137.

64 Champfleury, 1867, pp. 136–139.

65 Champfleury, 1867, pp. 313–318; Asfour, p. 183. 在布鲁日格鲁修斯博物馆［Gruuthuse Museum］就有这样一个盘子。

66 Champfleury, 1867, pp. 321–331.

67 引自Goldwater, p. 43, n. 7。

68 在本章中，与瓦尔堡的思想及其发展相关的所有信息，除非额外注明，均采自Gombrich, 1970。

69 还有Gombrich, 1970, pp. 30–37，参见Popper, and Weintraub, pp. 161–207。

70 关于兰普雷希特的生涯及出版物，参见Bücher。

71 Weintraub, p. 186, note 76.

72 Lamprecht, 1882, pp. 1–2.

73 Warburg, 1905, pp. 3 and 10–13.

74 Warburg, 1932, I, pp. 93–126 (*Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*, 1902). 我从此文章中所征引的段落，参见 pp. 96, 101, 100, 118, 100。

第十四章

1 Champfleury, (1876), pp. 157–163; Besson, pp. 205–207; Weber; *Tobias Stimmer,* pp. 263–264, nos 157, 157a.

2 See the reproduction in Strauss, I, p. 183, and III, p. 991.

3 Fischart, pp. 423–428.

4 Besson, pp. 193 ff.

5 关于纳斯对菲沙尔特的反驳，参见Scheible, pp. 1178–1184。帕斯卡·格里耶内帮助我对所有这些文本进行了解读，对此深表感谢。

6 Champfleury, (1876), pp. 164–168.

7 Evelyn, p. 335. 此三重肖像画现在由皇室收藏。

8 Strong, pp. 32–43. 如果贝尔尼尼真的像伊夫林认为的那样做过这番评论，我们难免会想（正如尼古拉斯·庞尼向我建议的那样），这应该是他在 1638 年 10 月 22 日和小尼古拉斯·斯通［Nicholas Stone the Younger］长时间讨论他那件查理一世胸像时的感受，五年之后，当斯通返回英国时，正是通过他，这些故事才开始四处流传。但另一方面，却没有任何记录表明他曾做过相关讨论，甚至连对他的任何此类反应的暗示都没有。斯通卒于 1646 年，当时国王尚未被处决，但已经遭受了许多“凶险怫郁”之苦：参见 Stone, p. 170。

9 Bulstrode, p. 66.

10 当伊夫林的《钱币大观》出版时，布尔斯特罗德 87 岁，所以我们有理由相信当时他已经完成了其《回忆与沉思录》，所以，他可能是第一位记录这个非同寻常的故事的人。另一方面，我们也知道，当他的《回忆与沉思录》作为遗著于 1721 年出版时，出版商可能也添加了很多材料，其中包括从克拉伦登 1702 至 1704 年的《叛乱史》中摘录的情节（参见 Firth）。因此，我们很难确定他最早是在什么时候提到了传闻中的贝尔尼尼对凡·代克的肖像画的反应。

11 D'Israeli, III, pp. 112, 116.

12 Richardson, 1715, pp. 174–175. 此肖像现藏于温莎堡：参见Millar, I, pp. 95–96, no. 145。关于此

画，非常感谢奥利弗·米利亚尔爵士提供的帮助。

13 D'Israeli, III, pp. 111–113.

14 参见*The Queen' s Image*。

15 Wiedmann, 1986, pp. 83–84.

16 Schiller, 1943, pp. 201–214.

17 Schiller, 1979, pp. 199–200（写给克尔纳［Körner］的信，1789年2月9日）。

18 Garland, p. 133.

19 Wildenstein, p. 18.

20 Jacques-Louis David, p. 167.

21 Wildenstein, p. 21.

22 关于1785年沙龙展中的画作排列次序，参见马丁尼［P.-A. Martini］的铜版画《1785年卢浮宫沙龙展绘画作品排列一览》［*Coup-d'oeil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785*］（图220，上半部分）。

23 *Espion*, p. 41 (Deloynes, XIV, no. 337).

24 *Espion*, p. 39 (Deloynes, XIV, no. 337). 此画现藏斯德哥尔摩。

25 *Aristarque*, p. 16 (Deloynes, XIV, no. 340).

26 *Supplément du peintre anglais*, p. 2 (Deloynes, XIV, no. 328); *Frondeur*, p. 17 (Deloynes, XIV, no 329) of Berthélémy's *Manlius Torquatus*, now in Musée des Beaux-Arts, Tours.

27 *Supplément du peintre anglais*, p. 3 (Deloynes, XIV, no. 328); *Frondeur*, p. 67 (Deloynes, XIV, no. 329); 'Critès', *Troisième Promenade*, pp. 36–40 (Deloynes, XIV, no. 335); *Observations sur le Sallon*, p. 5 (Deloynes XIV, no. 339); *Avis Important*, p. 30 (Deloynes, XIv, no. 344).

28 *Avis Important*, p. 29 (Deloynes, XIV, no. 344); *Observations sur le Sallon*, p. 4 (Deloynes, XIV, no. 339); *Aristarque*. p. 15 (Deloynes, XIV, no. 340); *Avis Important*, p. 31 (Deloynes, XIV, no. 344).

29 其1793年的自传，参见Bordes, pp. 174–175。

30 Bordes, pp. 26, 27, 30.

31 Bordes, pp. 48, 148–151.

32 参见其1793年的自传，以及1794年的声明，载Bordes, pp. 174–175 and 107, n. 182。至于他到底有没有这种动机，此问题一直争论不休，但（遗憾的是）这两份材料都与此无关。

33 Bordes, p. 100, n. 86.

34 Bordes, p. 53, at n. 180.

35 Bordes, p. 53, at n. 181.

36 Bordes, p. 178.

37 Bordes, p. 28（其回忆录的日期，参见p. 192）。

38 在那个动乱的年代，预言家的声誉可以让艺术家得到许多好处，达维特并非唯一一位获益的艺术家。1798年，有一份官方报告称，约瑟夫-伯努瓦·苏维［Joseph-Benoît Suvée］那幅单调的《科妮莉亚，格拉古兄弟的母亲》［*Cornélie, mère des Gracques*］（现藏卢浮宫）"披着旧制度的外衣，画的是共和主义内容"［exécuté sous l'ancien régime, (c)'est un tableau républicain］。实际上，这件作品是由路易十六的弟弟阿图瓦伯爵［comte d'Artois］在流亡之前（攻陷巴士底狱之后不久）订制，直到1795年展览前夕才匆匆完成：参见*De David à Delacroix*, pp. 613–614, no. 170，以及Montaiglon (edited), xvii, p. 168。

39 Hunt, pp. 11–20; Bénichou, p. 288.

40 D.O. Evans, pp. 137, 166.

41 Hunt, pp. 24, 83 ff; Bénichou, p. 289; 关于*Le Gymnase*，参见Guyon。

42 *Le Producteur*, III, 1826, pp. 252–264（尤其参见pp. 254–255, 258）。作者本人的署名是J. A.。安托万·施纳佩尔热心地向我指出，此作者所援引的只能是现藏凡尔赛宫的那幅未完成的画作。

43 *Le Producteur*, III, 1826, p. 258.

44 *Le Prodncteur*, III, 1826, pp. 260–261, 263.

45 *L'Organisateur*, 25 December 1830, no. 19. 2ème année, pp. 145–150（尤其参见p. 148）。

46 D.O. Evans, p. 44; 参见巴尔扎克1830年2月25日在*La Silhouette*上的文章（Verbraeken, p. 126, n. 24有提及），此文重刊于Balzac, XXVI, p. 218。

47 *L'Artiste*, 1837, 1ère série, tome XIII, p. 14.

48 *L'Organisateur*, 25 December 1830, no. 19, 2ème année, pp. 145–150（尤其参见p. 147）。

49 Bürger, pp. 320–321.

50 Ruskin, 1903–1911, X, pp. 242–243.

51 Ruskin, 1903–1911, XI, p. 50.

52 Mrs Lecky, pp. 84, 105, 174.

53 Hyde, p. 42（1861 年 11 月 11 日的信）。

54 Auchmuty, p. 41.

55 Hyde, p. 49.

56 Hyde, p. 72（1868 年 9 月 2 日的信）。

57 Lecky, 1865, I, p. 223, n. 1.

58 Brisac and Léniaud, p. 37.

59 Lecky, 1865, I, pp. 72, 10–11, 122, and p. 56, n. 1.

60 Lecky, 1865, I, p. 284.

61 Lecky, 1865, I, pp. 218–227, 235–236, 253, 249.

62 Lecky, 1865, I, p. 249, n. 1.

63 Lecky, 1865, I, p. 277; cf. Lecky, 1904, I, p. 252.

64 Lecky, 1865, I, pp. 282–283.

65 Lecky, 1865, I, p. 260.

66 Lecky, 1865, I, p. 62.

67 E.R. Curtius, pp. 274–355（此处所引段落，参见 p. 345）。

515

68 Friedländer, 1969, p. 78.

69 Friedländer, 1921, p. 44.

70 Thausing, p. 198.

71 Białostocki, pp. 267–275.

72 Dvořák, 1984, p. 108.

73 讲稿发表于Dvořák, 1928, pp. 193–202，英译文参见Białostocki, pp. 267–275。

74 参见Gombrich，转引自Białostocki, pp. 285–287。

75 1899 年，沃拉尔［Vollard］出版了奥迪隆·雷东［Odilon Redon］的版画集《启示录》［*L'Apocalypse*］，关于鲁道夫·施坦纳［Rudolf Steiner］于 1908 年在纽伦堡就这一主题所做的讲座，安德烈·别雷［Andrey Bely］于 1905 年发表的有关“俄国诗歌中的启示录”［The Apocalypse in Russian Poetry］的论文，以及康定斯基关于这一主题的诸多描述，参见 Washton-Long, pp. 28–35, 82–85。

76 Lankheit, p. 252.

77 Van Gogh, II, p. 559（1888 年 5 月 5 日给提奥［Theo］的信）。

78 Apollinaire, pp. 313–314, 'La jolie rousse'.

79 Roskill.

80 Chipp, pp. 292–293.

81 Mondrian, pp. 14–15.

82 Washton-Long, p. 13.

83 Bowlt, pp. 124, 126. 参见*Malevich*, p. 70, pl. 42。

84 最新的参见Eliel。

85 参见Ludwig Meidner, 'Anleitung zum Malen von Grossstadtbildern'，收入Grochowiak, pp. 78–80。

86 Roethel and Benjamin, I, pp. 473–474（其中误把父亲迈克尔·萨德勒当作康定斯基《论艺术的精神》的译者，实际上，此书的翻译者是他的儿子）。

87 Sadler, p. 19.

88 Grochowiak, p. 65.

89 转引自 Bowlt, p. xxxiii。

90 *Paris-Berlin*, p. 48.

91 关于草率地放弃这一意见的情况，参见Wiedmann, 1979, pp. 213–214。

92 Sadleir, pp. 237–239.

93 Sadler, p. 19.

94 Sadler, p. 5.

95 Bazin, p. 12. 实际上，巴赞是以最隐晦的方式泛指总督宫的廷托列托画作（其中绝大多数都是作于 1577 年火灾之后），而非某件具体作品，但他脑子里想的却是那幅《天堂》。

96 Bazin, pp. 29–32.

97 Réau, 1932, p. 185（第 151 封信）。

98 Baudelaire, pp. 760 (*L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*) and 440–441 (*Salon de 1846*).

99 Sadler, p. 7：使用“刻意”［apparently］这个词，是因为这个句子非常模糊，完全可以从反面加以理解。

第十五章

1 关于赫伊津哈的全面讨论，参见本章第五到八节。

2 Waagen，转引自 Białostocki, p. 223。

3 Sulzberger.

4《法兰西和弗莱芒画派绘画作品简介，展出于中央艺术博物馆［卢浮宫旧称——译注］大画廊……》［*Notice des tableaux des écoles française et flamande, Exposés dans la grande Gallerie du Musée Central des Arts...*］，Paris An VII (1799), pp. 43–111。其中有幅取材于《冈比西斯的判决》［*Judgement of Cambyses*］的画作被归到了

克莱森的名下（nos 206 and 207），其实这是赫拉德·达维特在布鲁日所作。

5 参见Schlegel, 1959, pp. xi–xxii，以及Schlegel, 1984, pp. 207–208。

6 Schlegel, 1959, pp. 42–43. 其实，这幅“凡·艾克”是来自法国皇室收藏的一件赫拉德·达维特的作品，这幅“霍尔拜因”是《迈耶的圣母》[*Meyer Madonna*]，后被鉴定为达勒姆那件作品的复制品（Schlegel, 1984, p. 188）。

7 施莱格尔对此问题的讨论并不太充分，甚至多少有点令人困惑。

8 当然，这些鉴定通常不是太准确。卢浮宫那幅丢勒的《钉上十字架》[*Crucifixion*]，施莱格尔曾以饱满的热情做了长篇讨论，但现在，该作品被鉴定为在法国工作的16世纪弗莱芒画家的作品（Schlegel, 1984, pp. 48–49 and 189）。

9 Descamps, p. 301.

10 Schlegel, 1959, pp. xx–xxi.

11 Schlegel, 1959, p. 137.

12 Schlegel, 1959, pp. 139–143.

13 Schlegel, 1959, p. 152.

14 Sulzberger, I, p. 74.

15 Goethe, 1981, XII, p. 156 (from *Kunst und Altertum am Rhein und Main*, 1816), quoted Goethe (ed. Gage), p. 140.

16 Kugler, 1847, I, pp. 228 ff. “某女士”对库格勒一个早期版本的部分内容进行了英译，于1846年在伦敦出版，参见II, p. 41。

17 Bickendorf.

18 Waagen, pp. 169–172. 在两年之后的第二版中，他讨论了当时在根特祭坛画上所发现的休伯特的题铭。

19 例如，参见Crowe and Cavalcaselle, 1857, pp. 311–312; Crowe and Cavalcaselle, 1872, pp. 345–360。

20 相关讨论，参见Dehaisnes, pp. 585–598。

21 Kugler, 1847, II, pp. 92–94; and Kugler, 1846, II, pp. 54–57.

22 Laborde, 1849, I, pp. cxii–cxiii.

23 Laborde, 1849, I, p. xcix.

24 参见Chennevières, IV, ch. II, pp. 42–68; Laborde, 1849, I, p. cxxxvii; Laborde, 1855, pp. v–vi及卷末未标页码部分Avis所撰内容。

25 Chennevières, pp. 57–58.

26 Chennevières, pp. 57–58.

27 Laborde, 1849, I, p. lxxi.

28 Laborde, 1855, p. vii.

29 Laborde, 1855, pp. 596–607, 645 ff.

30 Laborde, 1849, I, pp. lxxiii–lxxv.

31 Laborde, 1849, I, pp. xcv–xcviii.

32 Laborde, 1849, I, pp. 153, 336, 330, 163, 328,217,249, 482.

33 Laborde, 1849, I, p. xvii.

34 Chennevières, pp. 47, 35.

35 Laborde, 1849, I, pp. xcviii–xcix.

36 Laborde, 1849, I, pp. xlvi–xlvii.

37 Laborde, 1849, I, pp. xcviii–xcix.

38 Kaegi, 1947–1982, VI, pp. 468 ff.

39 Burckhardt, 1855, p. 795. 米什莱本人曾描写过这一时期的弗莱芒艺术，称“绘画已趋向没落”，而且，精力旺盛的凡·艾克，其继承者是一个“女人”——黑姆林 [Hemling]。 516

40 Courajod, 1899–1903, II, p. 23 (*Les Origines de la Renaissance en France*).

41 Courajod, 1884, p. 62; Courajod, 1899–1903, II, pp. 213 ff. 及其他各处。

42 A. Michel, 1896, p. 208; 更多资料参见Courajod, 1899–1903。

43 A. Michel, 1896, pp. 211, 209. 重点参见他在1878和1887年专门研究勒努瓦的三部著作。

44 关于其出版物目录，参见Courajod, 1899–1903, III, pp. xx–xxxv。

45 A. Michel, 1896, p. 204; Courajod, 1899–1903, III, p. viii.

46 Vitry, pp. 62–65; Verne, p. 12; Vaudoyer, p. 72：以上材料由多米尼克·波诺和伯特兰·迈拉比提供，至感。

47 A. Michel, 1896, pp. 207, 215–217.

48 Courajod, 1899–1903, II, p. 30.

49 Courajod, 1899–1903, II, p. 136.

50 Courajod, 1899–1903, II, pp. 303–305.

51 Renan, VIII, pp. 595–783 (*Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au quatorzième siècle*).

52 Courajod, 1899–1903, II, p. 289.

53 Courajod, 1899–1903, II, p. 12.

54 Courajod, 1899–1903, II, p. 26.
55 A. Michel, 1896, p. 216.
56 A. Michel, 1896, p. 213.
57 Vitry, p. 62.
58 Courajod, 1899–1903, II, pp. 307–313.
59 Courajod, 1899–1903, II, pp. 289–305.
60 Wytsman; Kervyn, 1906, p. 11.
61 Académie Royale de Belgique, *Biographie Nationale*, XXXIX, supplément XI, 1976, pp. 522–531 (Nicolas N. Huyghebaert: 'Kervyn de Lettenhove').
62 Kervyn, 1906, p. 15.
63 Kervyn, 1902, p. 6; Kervyn, 1906, pp. 73–83, 115.
64 Kervyn, 1902, p. 11; Kervyn, 1906, pp. 69–71.
65 例如，参见Germiny, p. 99; Weale, 1903, p. 42; Uzanne, p. 173; Dülberg, p. 50。
66 Kervyn, 1906, pp. 14, 29, 85.
67 Kervyn, 1906, pp. 23–24.
68 Kervyn, 1906, pp. 24–25.
69 Kervyn, 1906, pp. 37–41; *Dictionary of National Biography*, 2nd supplement, I, 1920, pp. 586–587 (Edward VII).
70 Kervyn, 1906, pp. 61–68.
71 Kervyn, 1906, pp. 27–34.
72 Bruges: *Compte Rendu*, 1902, p. 51.
73 Bruges: *Compte Rendu*, 1902, pp. 46–52.
74 Helbig, p. 370.
75 Bruges: *Compte Rendu*, 1902, p. 48.
76 前两幅画现在分藏于伦敦国立美术馆和慕尼黑古画陈列馆，当年是由私人藏家借展；第三幅画当时已归属布鲁塞尔皇家博物馆。
77 Wauters, p. 30.
78 例如，参见Buschmann, pp. 352–353。
79 (Weale), 1902 (Catalogue), p. xxvi.
80 Guicciardini, quoted in Friedländer, 1967–1976, VIII (*Jan Gossaert and Bernart van Orley*), p. 11.
81 (Weale), 1902 (Catalogue), no. 225; Friedländer, 1967–1976, VIII (*Jan Gossaert and Bernart van Orley*), plate 40, no. 49 (private collection).
82 Kervyn, 1906, pp. 45–46.
83 Kervyn, 1906, pp. 71–73.
84 平面图参见Wauters。
85 Buschmann, p. 333.
86 Deprez, p. 350.
87 Bricon, p. 692.
88 Crowe and Cavalcaselle, 1872, p. 90; already in 1857, pp. 109–113, 他们对此极度怀疑。
89 Vogelaar, pp. 53–62, nos 1380 and 1381. 洛美・坎贝尔帮我得到了这些图片，非常感谢。
90 Helbig, p. 371.
91 Weale, 1900, p. 253.
92 Académie Royale de Belgique, *Biographie Nationale*, XXX, supplément 2, 1959, pp. 809–818 (O. De Sloovere: 'Weale'); Kervyn, 1926.
93 Tal.
94 Weale, 1867, pp. v–viii; Galichon.
95 他从富勒・鲁塞尔和莫罗・沃尔西藏品［Fuller Russell and Moreau-Wolsey collections］借来的“梅姆林作品”（Weale, 1867, nos 15 and 9）——《钉上十字架双联画，有扮作多娜特丽克丝的让娜公主》［*Diptych of the Crucifixion with Jeanne de France as the Donatrix*］（尚蒂伊孔代博物馆，Musée Condé, Chantilly）和所谓的《斯福尔扎三联画》［*Sforza triptych*］（布鲁塞尔皇家博物馆藏），其实都是来自罗杰・凡・德・维登作坊的作品：参见Friedländer, 1967–1976, II《罗杰・凡・德・维登和弗莱芒大师》［*Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle*］，图107和109。特别感谢盖提资源检索部［Getty Provenance Index］的伯顿・弗雷德里克森先生提供此条信息。
96 Weale, 1901, p. vi.
97 H.P.M., p. 241; 关于凯尔万的描述，参见Kervyn, 1926, p. 520。
98 Tschudi, p. 229.
99 Huyghebaert, p. 188.
100 Huyghebaert, p. 199（威尔写于1902年5月15日的信，称将于下一周到达布鲁日）; Kervyn, 1906, pp. 90, 112–113; Kervyn, 1926, p. 520.
101 对部分展出画作的一些评论，参见Weale, 1903。
102 Bruges: *Compte Rendu*, 1902.
103 威尔对此进行过确认，参见Weale, 1903, p. 42。
104 Weale, 1901, pp. 79–82.
105 Weale, 1903, p. 48.
106 Weale, 1901, p. 90.

107 Kervyn, 1906, p. 56.

108 Kervyn, 1906, pp. 55–60, 87–88.

109 Kervyn, 1902, p. 9; Kervyn, 1906, p. 89; Wauters, p. 16.

110 见（威尔）1902年（图录）部分的照片。

111 Rouvre, pp. 110–111.

112 Durand-Gréville, p. 15.

113 Weale, 1895, p. 7.

114 Hymans, pp. 294–295.

115 Frantz, p. 30; Helbig, p. 368.

116 Uzanne, p. 177.

117 Weale, 1895, p. 23.

118 Kervyn, 1906, pp. 34–36.

119 Friedländer, 1967–1976, VI, b (*Hans Memlinc and Gerard David*), pp. 79–80.

120 Uzanne, p. 177.

121 Weale, 1895, p. 13.

122 Hymans, p. 285.

123 比如，布施曼［Buschmann］就提到，这些画作的标题（p. 348）只能说明达维特现在已经“抛弃了他的意大利化倾向”，福塞维尔［Forceville］（p. 83）仅仅热衷于谈论达维特在这些画作中的“精密观察”，以及他在其所有风格中取得的成就：在面容中展露人物的灵魂。布里孔［Bricon］（p. 701）用两行文字提到了这些场面，尽管他承认这些刽子手是展览中最残忍的形象，但还是补充说“他们是在处死罪人”。于札纳［Uzanne］（pp. 79–80）对令人恐怖的细节做了描述，但下结论说：“那些具有神性，超越了痛苦和恐惧的优美神态、和谐感，以及画面的雅致之美丝毫未受干扰。”

124 Weale, 1903, p. 202.

125 Durand-Gréville, pp. 6–9.

126 Rouvre, p. 102.

127 例如，参见Durand-Gréville, p. 16；但德普雷写到博斯和勃鲁盖尔时笔调热切，参见Deprez, pp. 356–357。

128 Dülberg, p. 49.

129 Kervyn, 1902, p. 14; Kervyn, 1906, p. 128; 并参见Germiny, p. 101和Buschmann, p. 331。

130 相关参考资料，参见Kervyn, 1902, pp. 12–14。

131 Fierens-Gevaert, 1902, p. 105.

132 Durand-Gréville, p. 1; Frantz, p. 27; Bricon, pp. 689–690, 705; Le Brun, p. 145; Buschmann, p. 331; Deprez, pp. 348–349; Forceville, pp. 76–77; Germiny, pp. 100–101.

133 当然，亦可参见Bricon, p. 690。

134 Buschmann, p. 336; Hymans, p. 281; Helbig, p. 367; Fierens-Gevaert, 1902, p. 116.

135 Uzanne, p. 179.

136 (Weale), 1902 (Catalogue), p. xxx.

137 Kervyn, 1906, pp. 111–115（他想说它出现在威尔的目录之前，但这是错误的）; Hulin de Loo, p. iii。

517

138 Académie Royale de Belgique: *Bibliographie Nationale,* tome XXXII, supplément, tome IV, pp. 310–312 (Jacques Lavalleye: ‘Hulin de Loo’).

139 Kervyn, 1902, p. 5; Kervyn, 1906, p. 42.

140 Winkler.

141 Blumenreich.

142 Kervyn, 1906, p. 23.

143 Friedländer, 1903; Friedländer, 1903 (*Meisterwerke*).

144 Friedländer, 1903 (‘Die Brügger Leihausstellung’), p. 66.

145 Fierens-Gevaert, 1903 (1st edition 1897).

146 Fierens-Gevaert, 1901, pp. 1–111. 他解释说，数年之前，罗登巴赫曾邀请他一起合作一部关于布鲁日的插图本巨著（此书从未面世）：他的任务就是研究梅姆林。《一座城市的心理》［*Psychologie d’une Ville*］中论弗莱芒绘画那一章，始于1899年11月在布鲁塞尔的一次讲座，之后又做了修订，发表于1900年6月的《两个世界月刊》［*Revue des Deux-Mondes*］。

147 Bautier, 1927; Bautier, 1928; Puyvelde.

148 Fierens-Gevaert, 1902, pp. 177–180.

149 Fierens-Gevaert, 1902, pp. 181–182.

150 Fierens-Gevaert, 1902, pp. 435–444.

151 Marguillier, p. 265.

152 关于这次展览的内容，参见唐·卡洛·德·博法鲁利·y. 桑斯［Don Carlos de Bofarull y Sans］所编辑的目录，关于他对毕加索的重要意义，参见Richardson, 1991, pp. 246–247。维多利亚和阿尔伯特图书馆的恩里克塔·哈里斯

518

为我找到了一份副本，对此深表感谢。

153 Marguillier, pp. 268, 270.

154 Mason Perkins; Logan.

155 Kervyn, 1906, pp. 131－132.

156 Kervyn, 1902, p. 12.

157 Bouchot. 尤其参见pp. 6, 10, 17, 240。

158 Fierens-Gevaert, 1905, pp. 2, 3, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 173－175, 214－215.

159 赫伊津哈的作品集［*Verzamelde Werken*］共9卷，发表于1948至1953年之间，学者在讨论其著作和论文时多使用这一版本。很遗憾，很多学者，包括我在内都未能阅读荷兰文，尽管（在马里昂·科尼克和雷蒙德·科伦帕尔［Raymond Klumper］的帮助下）我完全可以使用那些从未被翻译过的材料。在其他地方，我也给出了不得不依赖的各种译文，我要特别感谢安东·范德莱姆在这个问题上所给予的指导。

160 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 45－46, 10－11.

161 《中世纪的衰落》［*Herfsttij der Middeleeuwen*］（初版于1919年）的文本给非荷兰语读者出了很多难题，显然，他们也无法体会原版著作的高妙文风。我所使用的（除非特别注明）都是英文译本，此译本出版于1924年，标题是《中世纪的衰落》［*The Waning of the Middle Ages*］。赫伊津哈本人（在前言中）称，这是一部"对作者的意向有所修改、删减并加以提炼"的著作。温特劳布［Weintraub］说（p. 212, n. 13），"与荷兰文原版相比，这是一部拙劣、残缺不全的译本"，不过，只要和巴斯廷［J. Bastin］的法文译本——在必要时，我也会引用这个译本——进行对比，你发现它还是非常重要。另外，雷蒙德·科伦帕尔还对照1921年荷兰文版本，替我对英译本的很多段落进行了核查。

和许多人相比，我对"衰落"［Waning］这个词不是特别介意（尽管它和原文"秋天"［Autumnal Season］这个词有所区别）。和大多数人的见解不同（近年的例子，如梅特拉［Mettra］和勒·高夫［Le Goff］，参见Huizinga, trs. Bastin, p. ii），我认为，赫伊津哈绝对是把这一时期看成了一种衰落：实际上，他偶尔还会像米什莱一样，以极其厌恶和轻蔑的语调描写这一时代（例如，Huizinga (trs. Hopman), p. 243）。

162 Huizinga (trs. Hopman), p. 7.

163 关于赫伊津哈的所有参考资料，除非另有发现，参见Köster；另见Kaegi, 1946。

164 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 11－15.

165 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, p. 39.

166 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, p. 29.

167 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, p. 20.

168 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 29, 23－24.

169 Huizinga (trs. Kaegi), p. 10.

170 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 24, 28, 43; Köster, p. 17.

171 Huizinga 1950; 亦见Valkenburg。

172 在1991至1992年，莱顿有一场献给赫伊津哈的展览，有一批这样的素描被印在了展览图录上。其他一些归其家人所有，安东·范德莱姆友好地向我出示了这些作品。Köster, p. 18也提到了他画的一些素描人体解剖图。

173 Huizinga (trs. Kaegi), 1947. p. 23.

174 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 31－35.

175 Toorop, 1989, p. 150. 关于1896年展出的诸多绘画作品的复制品，参见这份图录，以及Toorop, 1977，当时这位艺术家已经年届四十，而非（赫伊津哈所说的）36岁。

176 Toorop, 1989, pp. 17, 149.

177 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 54－55：赫伊津哈说，从那时起他们就称为朋友，时间有超过25年。

178 Köster, p. 33. 感谢安东·范德莱姆证实了这一判断。

179 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 43, 46.

180 这段文字发表于Huizinga, 1968, pp. 219－243，我使用的是英语译文，奥斯特赖克［Oestreich］关于这场讲座的讨论也让我受益良多。

181 Huizinga, 1968, pp. 220, 224, 233.

182 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, p. 50.

183 Huizinga, 1968, pp. 231, 232.

184 Huizinga, 1968, p. 233; Michelet, 1952, II, p. 60 n.

185 Huizinga, 1968, pp. 237, 238.

186 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, p. 51.

187 Huizinga, 1968, pp. 240–243 (my italics).

188 Huizinga (trs. Kaegi), 1947, pp. 55–56.

189 Gombrich, 1969, pp. 28–31，贡布里希暗示说，赫伊津哈最初的确是这样一种反应：“他对凡·艾克的时代了如指掌，所以，他感到轻易就可以把自己对凡·艾克画作的印象和文献中的信息拼合在一起。他觉得自己不过是在重新解释画家的风格，以吻合他所了解的文化。”但这一看法并非无懈可击，除非有证据表明赫伊津哈是在有意或无意误导读者，因为他曾说过，正是绘画丰富了他对这一时代的看法，而且很久之后，他才对这一时代的文化有所了解。

190 Huizinga (trs. Hopman), pp. 251, 250. 坦率地讲，我们还不清楚，他在这两种情况下提到的是否为一件作品。

191 Huizinga (trs. Bastin), pp. 209–271; 此处远比英文版详尽。

192 Huizinga (trs. Bastin), p. 291. 凡·艾克妻子的肖像在布鲁日的格罗宁格博物馆［Groeninge Museum］；博杜安·德·拉努瓦在柏林;《利尔纪念像》在伦敦国立美术馆。

193 Huizinga (trs. Hopman), p. 297.

194 Huizinga (trs. Hopman), p. 286.

195 Huizinga (trs. Hopman), pp. 265, 313–314.

196 Huizinga (trs. Bastin), p. 276.

197 Huizinga (trs. Hopman), p. 274.

198 Huizinga (trs. Hopman), p. 317. 关于赫伊津哈提到的这部特殊手稿，参见后文注释227。关于受雇于好人菲利普的让·米洛里尔作坊［the Lille workshop］的情况，参见*Siècle d'Or de la Miniature Flamande*, pp. 76–79。

199 关于雅克·德·巴尔泽［Jacques de Baerze］的祭坛雕刻与布勒德尔兰为此绘制的嵌板画的关系，参见 Panofsky, 1953, I, pp. 78–79 and 86–88。

200 Kervyn, 1926, pp. 527–528.

201 Huizinga (trs. Hopman), pp. 279–280.

202 Huizinga (trs. Hopman), pp. 280–281.

203 Huizinga (trs. Hopman), p. 264.

204 Huizinga (trs. Bastin), pp. 289–290; (trs. Hopman), pp. 275–276.

205 Huizinga, 1960 ('The Problem of the Renais-sance', first published 1920), p. 256.

206 Huizinga, 1960 ('Bernard Shaw's Saint', first published 1925), p. 239.

207 Huizinga, 1960, pp. 207–239, especially, p. 221.

208 Huizinga, 1960, pp. 260–261.

209 Huizinga, 1948–1953, VII, p. 486.

210 Huizinga, 1960, p. 260.

211 Huizinga, 1948–1953, II, pp. 559–569 (*Het Historisch Museum*). 感谢马里昂·科尼克为我提供翻译。相关评论，另见Gerson, p. 209。

212 Huizinga (trs. Hopman), pp. 140–152.

213 Huizinga (trs. Hopman), p. 58.

214 Huizinga (trs. Hopman), p. 303.

215 Gerson, p. 212，他指责说，赫伊津哈在对弗里德伦德尔《古代尼德兰绘画》(参见 Huizinga, 1948–1953, III, pp. 492–493，雷蒙德·科伦帕尔热心为我提供了译文)相关章节的评论中，并未理解这位艺术家的真正境界。实际上，几乎和当时所有艺术史家一样，就连弗里德伦德尔本人也同样醉心于揭示这位大师的身份(他通常被视为罗伯特·康宾一类的人物)，对于其风格和想象力中所蕴含的更广泛的问题基本上无暇深究。

216 Uzanne, p. 177.

217 Huizinga (trs, Hopman), pp. 159–160.

218 Reynaud, pp. 18–22.

219 Huizinga (trs. Hopman), p. 314. 这幅画于1967年出现在莱比锡博物馆藏画目录中(图6)，被视为下莱茵画派［Lower Rhine school］艺术家的作品。赫伊津哈曾在不经意间强调说，画中的裸体活灵活现［*tableaux vivants*］，占据了很大一片画面。

220 比如，Huizinga (trs. Hopman), p. 200 就提到了“可怕的真相”［hideous actuality］——在阿兰·德·拉·罗什［Alain de la Roche］幻象中，野兽代表了各种罪恶，长着令人恐怖的性器，喷射出一团团烈火，把大地弄得乌烟瘴气。

221 Huizinga, 1948–1953, III, pp. 501–503(雷蒙德·科伦帕尔热心为我提供了译文)。

222 Huizinga (trs. Hopman), pp. 257–258.

223 Huizinga (trs. Hopman), pp. 251–252.

224 Huizinga (trs. Hopman), p. 253.

225 Huizinga (trs. Hopman), pp. 272–274.

226 Huizinga (trs. Hopman), pp. 207, 210.

227 Huizinga (trs. Hopman), p. 317. 赫伊津哈指的是让·米洛为克里斯蒂娜·德·皮桑［Christine de Pisan］的*Epitre d'Othéa à Hector*创作的细密画，并参见Huizinga (trs. Hopman), p. 326, n. 1。

228 Huizinga (trs. Hopman), p. 153.

229 Huizinga (trs. Hopman), p. 265.

230 Huizinga (trs. Hopman), pp. 264, 263.

231 Huizinga (trs. Hopman), p. 153.

232 Huizinga (trs. Hopman), p. 250.

233 Laborde, 1849, I, pp. cxvii–cxviii.

234 Huizinga (trs. Hopman), pp. 244–245.

235 Huizinga (trs. Hopman), pp. 245.

236 Huizinga (trs. Hopman), p. 249. 很奇怪，赫伊津哈竟很少提及挂毯。

237 Huizinga (trs. Hopman), p. 278.

238 Huizinga (trs. Hopman), p. 249.

239 Huizinga (trs. Hopman), p. 245.

240 Huizinga (trs. Hopman), p. 246.

241 Huizinga (trs. Hopman), p. 313.

242 Huizinga (trs. Hopman), p. 290.

243 Huizinga (trs. Hopman), p. 244.

244 Huizinga (trs. Hopman), pp. 244–245.

245 Huizinga (trs. Hopman), p. 277.

246 Huizinga (trs. Hopman), p. 263.

247 Huizinga, 1948–1953, II, pp. 216–237 (*La physionomie morale de Philippe le Bon*, 1932).

248 Huizinga, 1948–1953, II, p. 219.

249 Huizinga, 1948–1953, IV, p. 288.

250 Huizinga, 1960, p. 290.

251 Huizinga, 1960, p. 297.

252 例如，加林［Garin］为1940年的意大利译本所写的颇不友好的前言，以及雅克·勒·高夫［Jacques Le Goff］的评论，参见Huizinga (trs. Bastin), p. xi。

253 Huizinga, 1960, p. 297.

254 Huizinga, 1968, p. 38.

255 参见热尔松痛苦的评论，Gerson, pp. 219–220。

256 Huizinga, 1952, pp. vii–x (Preface by G.N. Clark).

257 Huizinga, 1968, p. 9.

258 Huizinga, 1968, p. 46.

259 Huizinga, 1968, p. 10.

260 科利［Colie］是赫伊津哈众多批评者之一，他坚持认为，赫伊津哈实际上没有充分留意政治问题。

261 Huizinga, 1968, p. 80. 不过，如果他事先就清楚可以在多大程度上运用（和滥用）这些观念的话，那他也许会更加谨慎，因为——就在同一页——他也提醒“现代艺术爱好者”，不要“以自己的观点去揣测画家的想法和题材，否则只能看到自己想看的东西，而非作品本身”。

262 私下里，赫伊津哈曾直接对朋友讲，他不相信这幅“维米尔”是17世纪画作：热尔松（p. 207 and n. 3）记下了这件事，同样身为文化史家，他对赫伊津哈的著作基本上非常挑剔。

263 Huizinga, 1968, p. 18.

264 Huizinga, 1968, p. 95.

265 Huizinga, 1968, pp. 97–104.

266 完成论赫伊津哈这一章之后，我收到了阿姆斯特丹布拉姆·肯珀斯［Bram Kempers］教授的论文（参见参考文献），他把论文题目直接译成“图像的诱惑：在赫伊津哈著作中作为灵感源泉的视觉材料”。肯珀斯教授很热心，为我提供了这篇极为有趣的论文的英文摘要，（与我不同）他的结论建立在大量第一手材料的基础之上，但令人欣慰的是，我的基本观点恰好可以和他的结论相互印证。

正文及注释中引用的著述

Adam, Robert, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, London 1764.

Adams, Henry, *Novels: Mont Saint-Michel. The Education*, The Library of America, New York 1983.

Addison, Joseph, 'Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals. Especially in relation to the Latin and Greek poets' (1726), I, pp. 253–355, in *The Works of Joseph Addison*, with notes by Richard Hurd, 6 vols, London 1901.

Adeline, Jules, *Les Sculptures grotesques et symboliques (Rouen et Environs)*, Préface par Champfleury, Rouen, n.d.

Adhémar, Jean, 'André Thevet——Collectionneur de portraits', *Revue Archéologique*, sixième série, XX (July-December), 1942–1943, pp. 41–54.

Adhémar, Jean, 'Les portraits dessinés du XVIe siècle au Cabinet des Estampes', *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, II, pp. 121–198, 327–350.

Adhémar, Jean, 'Enseignement par l'image–II', *Gazette des Beaux-Arts*, September 1981, pp. 49–60.

Agustín, Antonio, *Dialoghi intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichità tradotti di lingua spagnuola in italiana da Dionigi Ottaviano Sada*, Rome 1592.

Agustín, Antonio [Antonii Augustini], *Opera Omnia*, vol. VII, pp. 231–263: *Lettere italiane di Antonio Agostini a Fulvio Orsini*, Lucca 1772.

Ainsworth, Maryan, '"Paternes for phiosioneamyes": Holbein's portraiture reconsidered', *Burlington Magazine*, CXXXII, 1990, pp. 173–186.

Alberti, Leandro, *Descrittione di tutta Italia*, Venice 1553.

Alberti, Leon Battista, *On Painting and On Sculpture*. The Latin Texts of *De Pictura* and *De Statua*, edited with translations, introduction and notes by Cecil Grayson, London 1972.

Alföldi, A. and E., *Die Kontorniat-Medaillons*, 2 vols, Berlin 1976.

Amadio, Adele Anna, *I Mosaici di S. Costanza*, Rome (*Xenia* Quaderni, 7), 1986.

Amyot, Thomas, 'Observations on an Historical Fact supposed to be established by the Bayeux Tapestry', read 26 February 1818. *Archaeologia*, XIX, 1821, pp. 88–95.

Amyot, Thomas, 'A Defence of the early Antiquity of the Bayeux Tapestry', read 11 March 1819. *Archaeologia*, XIX, 1821, pp. 192–208.

Angeloni, Francesco, *L'Historia Augusta da Giulio Cesare a Costantino il Magno* [this reprints Angeloni's text of 1641 with a commentary by Bellori], Rome 1685.

Angoulvert, P.-J., *L'église de Brou*, Paris, n.d.

Annali Civili del Regno delle due Sicilie, Cenni Necrologici: Canonico Andrea Jorio, LIII, January-April, 1855, pp. 24–28.

Antoni, Carlo, *Dallo Storicismo alla sociologia*, Florence 1940.

Apollinaire, Guillaume, *Oeuvres Poètiques*, Paris (Pléiade) 1956.

Ariès, Philippe, *Le Temps de l'Histoire*, Préface de Roger Chartier (2nd edition), Paris 1986.

L'Aristarque moderne au Sallon (Deloynes, XIV, no. 340), Paris 1785.

Arnould, Louis, *Un Voyage à Rome: Le Paganisme d'Hippolyte Taine en 1864*, Poitiers 1927.

Arslan, Edoardo, *Venezia Gotica*, Milan 1970.

Asfour, Amal, 'Champfleury, 1821–1889: A Collection of Ceramics from the Revolution of 1789', *Journal of the History of Collections*, I, no. 2, 1989, pp. 179–185.

Aston, Margaret, 'English Ruins and English History: The Dissolution and the sense of the past', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI, 1973, pp. 231–255.

Auchmuty, James Johnston, *Lecky: A biographical and critical essay*, Dublin and London 1945.

521 Aulanier, Christiane, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre, VIII: Le Musée Charles X*, Paris, 1961.

Avis important d'une femme sur le Sallon de 1785 par madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. (Deloynes, XIV, no. 344), Paris 1785.

Babelon, Ernest, *Traité des Monnaies Grecques et Romaines*, I: *Théorie et Doctrine*, Paris 1901.

Babelon, Jean, *Germain Pilon*, Paris 1927.

Babelon, Jean-Pierre, *L'église Saint-Roch à Paris*, Paris 1972.

Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957.

Balzac, Honoré de, *Oeuvres Complètes*, ed. La Société des Études Balzaciennes, 27 vols, Paris 1956–1962.

Bandur, Matteo, *Numismata imperatorum Romanorum*, 2 vols, Paris 1718.

Bann, Stephen, *The Clothing of Clio: A study in the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge 1984.

Barante, Prosper de, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364–1477* (4th edition), 2 vols, Paris 1826.

Barante, Prosper de, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364–1477* (6th edition), 6 vols, Paris 1842.

Barbieri, Franco, 'Scipione Maffei storico dell'arte', in *Miscellanea Maffeiana*, Verona 1955.

Baridon, Michel, *Edward Gibbon et le mythe de Rome: Histoire et Idéologie au Siècle des Lumières*, Paris

1977.

Baronius, C., *Annales Ecclesiastici*, III (new edition), Antwerp 1598.

Baronius, C., *Annales Ecclesiastici tratti da quelli del Cardinal Baronio per Odorico Rinaldi*, 2 vols, Rome 1683.

Baronio e l'arte: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sora 10—13 ottobre 1984, a cura di Romeo de Maio, Agostino Borromeo, Luigi Gulia, Georg Lutz, Aldo Mazzacane, Sora (Centro di Studi Sorani 'Vincenzo Patriarca') 1985.

Baudelaire *Oeuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, 2 vols, Paris (Pléiade) 1975—1976.

Baudrier [Le Président] *Bibliographie Lyonnaise*, 12 vols, Paris 1895—1921 (reprinted 1964).

Baudry, Jean, *Documents inédits sur André Thevet, cosmographe du roi*, Paris 1982.

Bautier, Pierre, 'Hippolyte Fierens-Gevaert (1870—1926)', *Gazette des Beaux-Arts*,1927, 1[er] semestre, pp. 121—124.

Bautier, Pierre, 'Notice biographique sur Fierens Gevaert (1870—1926)', *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 1927 fascicule unique, 1928, pp. 117—119.

Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.

Bazin, Germain, *Le Crépuscule des images* (2nd edition), Paris 1946.

Beer, E. S. de 'Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture', *Jounal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI,1948, pp.143—162.

Bénichou, Paul, *Le Temps des prophètes: Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.

Berenson, Bernard, *Lorenzo Lotto* (2nd edition), London 1956.

Berlin, Isaiah, *Vico and Herder: Two studies in the History of Ideas*, London 1976.

Berni, Francesco, *De gli eroi della serenissima casa d'Este, ch'ebbero il dominio in Ferrara, Memorie di Francesco Berni, al serenissimo signor duca Francesco d'Este, duca di Modona, Reggio, etc.*, [Ferrara 1640].

Bertelli, Sergio, *Erudizione e Storia in Ludovico Antonio Muratori*, Naples 1960.

Bertheroy, Jean, 'Les Primitifs flamands à Bruges', *Revue Hebdomadaire*, 27 September 1902, pp. 414—429.

Besson, P., *Étude sur Jean Fischart*, Paris 1889.

Bevilacqua, A., 'Scipione Maffei, Storico e Critico d'Arte', *Archivio Veneto*, CVI, no. 139, 1975, pp. 95—138.

Bialostocki, Jan, *Dürer and his Critics, 1500—1971: Chapters in the History of Ideas, including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986.

Bianchini, Francesco, *La Istoria Universale provata con monumenti, e figurata con simbolo de gli antichi*, Rome 1697.

Bianchini, Giuseppe, *Dei Granduchi di Toscana della reale casa de'Medici Protettori delle Lettere, e delle Belle Arti, Ragionamenti Istorici*, Venice 1741.

Biasuz, Giuseppe, 'Carlo Patin medico e numismatico', *Bollettino dei Musei Civici di Padova*, 1957—1958,

pp. 67–116.

Bickendorf, Gabriele, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem paradigma 'Geschichte':Gustav Friedrich Waagens Frühschrift 'Ueber Hubert und Johann van Eyck'*, Worms 1985.

Bie, Jacques de, *Explication ou description sommaire des medailles contenuës en l'oeuvre de La France metallique*, Paris 1636.

Bie, Jacques de, *Les Vrais portraits des Rois de Franca tirez de ce qui nous reste de leurs Monumens, Sceaux, Médailles, ou autres Effigies, conservées dans les plus rares É plus curieux Cabinets du Royaume-seconde Edition-Augmentée de nouveaux Portraits, É enrichie des Vies des Rois, par le R.P.H. de Coste, Paris Relig. de l'Ordre des Peres Minimes*, Paris 1636.

Biet, J-E., *Souvenirs du Musée des Monumens Francais* (text by J-P. Brès), Paris 1821–1826.

522 Billanovich, Giuseppe, 'Nella Biblioteca del Petrarca', *Italia Medioevale e Umanistica*, III, 1960, pp. 1–58.

Biographie Universelle Ancienne et Moderne(Michaud), 42 vols, Paris 1842–1865.

Blumenreich, Leo, *Verzeichnis der Schriften Max J. Friedländers*, Berlin 1927.

Blunt, Anthony, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London 1975.

Bober, Phyllis Pray and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986.

Bofarull y Sans, Don Cárlos de, *Catalogo de la Exposición de Arte Antiguo, publicado por la junta municipal de Museos y Bellas Artes. Redactado por Don Cárlos de Bofarull y Sans, Director del Museo Arqueológico Municipal*, Barcelona 1902.

Boilly, 1761–1845: Un grand peintre français de la Révolution à la Restauration, Musée des Beaux-Arts, Lille 1988–1989.

Bordes, Philippe, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David*, Paris 1983.

Bordier, Henri et Edouard Charton, *Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque*, 2 vols, Paris 1859–1860.

Borsook, Eve, *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto* (2nd edition), Oxford 1980.

Bos, Abbé Du, *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (7th edition), 3 vols, Paris 1770 (reprinted Geneva 1967).

Bosio, Antonio, *Roma Sotterranea: opera postuma. . . compita, disposta, & accresciuta dal M.R.P. Giovanni Severani da S. Severino*, Rome 1634 [despite date of 1632 on title-page.]

Bossuet, 'Discours sur l'histoire universelle', in *Oeuvres*, ed. l'Abbé Velat and Yvonne Champailler., Paris (Pléiade) 1961, pp. 665–1027.

[Bottari] *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni per ordine di N.S. Clemente XII felicemente regnante*, 3 vols, Rome 1737, 1746, 1754.

Bouchot, Henri, *Les Primitifs Français 1292–1500. Complément documentaire au catalogue officiel de l'Exposition*, Paris 1904.

Bowlt, John (ed. and trans.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902—1934*, New York 1976.

Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'Époque de Philippe II* (seconde edition revue et augmentée), 2 vols, Paris 1966.

Breventano, Angelo, *De Langobardorum Origine ac Regibus compendiosa narratio*, [Rome] 1593.

Bricon, Etienne, 'Bruges et l'art primitif flamand', *La Grande Revue*, 1 September 1902, pp. 689—705.

Brisac, Catherine, and Jean-Michel Léniaud, 'Adolphe-Napoléon Didron, ou les media au service de l'art chrétien', *Revue de l'Art*, LXXVII, 1987, pp. 33—42.

Broglie, Emmanuel de, *Bernard de Montfaucon et les Bernardins 1715—1750*, 2 vols, Paris 1891 .

Broglie, Raoul de, *Inventaire des Collections Publiques Françaises - Institut de France*, 1: *Chantilly, Musée Condé, Peintures de l'École Francaise, XVe—XVIIe siècle*, unpaginated introduction, Paris 1970.

Brown, Elizabeth A. R., 'The Oxford collection of the drawings of Roger de Gaignières and the royal tombs of Saint-Denis', *Transactions of the American Philosophical Society*, LXXVIII, part 5, 1988, pp. 1—74.

Brown, Patricia Fortini, 'Painting and History in Renaissance Venice', *Art History*, VII, no. 3, September, 1984, pp. 263—294.

Brown, Patricia Fortini, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven and London 1988.

Brown, Shirley Ann, (with a contribution by Michael W. Herren), *The Bayeux Tapestry: History and Bibliography*, Bury St Edmunds (The Boydell Press) 1988.

Bruges, *Compte Rendu des Travaux de la Quatrième Section du XVIe Congrès de la Fédération, Archéologique et Historique, Tenu à Bruges du 10 au 14 Août 1902: Les Primitifs de l'Exposition et le Congrés de Bruges*, Bruges 1902.

Brumfitt, J.H., *Voltaire Historian*, Oxford 1958(reprinted 1970).

Bruyne, Luciano De, *L'Antica Serie di Ritratti Papali della Basilica di S. Paolo fuori le Mura*, Rome 1934.

Buddensieg, Tilmann, 'Gregory the Great, the destroyer of pagan idols', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, 1965, pp. 44—65.

Bücher, Karl, 'Worte zum Gedächtnis an Karl Lamprecht', *Berichte über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig: Philologisch-historische Klasse*, 67 Band, 1915, 3. Heft, Leipzig 1916, pp. 93—119.

Bürger, W., *Trésors d'Art en Angleterre* (3rd edition), Paris 1865.

Buiatti, A., 'Francesco Angeloni', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III (1961), pp. 241—242.

Bulstrode, Sir Richard, *Memoirs and Reflections upon the Reign and Government of King, Charles the Ist and King Charles the II^d*, London 1721.

Bulwer, John, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoricke*, London 1644.

[Buonarroti, Filippo], *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi*, Rome 1698.

523

Buonarroti, Filippo, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne'cimiteri di Roma*, Florence 1716.

Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.

Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, Basel 1860.

Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien:* (zweite durchgesehene Auflage), Leipzig 1869.

Burckhardt, Jacob, *Gesamtausgabe* 14 vols, Berlin and Leipzig 1929—1933.

Burckhardt, Jacob, *The Architecture of the Italian Renaissance*, ed. Peter Murray, Harmondsworth 1987.

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trans. S.G.C. Middlemore, Harmondsworth 1990.

Burian, Peter, 'Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation', in Bernard Deneke and Rainer Kahsnitz(ed.), *Der Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852—1977*, Munich and Berlin 1978, pp.127—262.

Burn, W.L., *The Age of Equipoise*, London 1964 (reprinted 1968).

Burnett, Andrew, Michel Amandry and Père Pau Ripolles, *Roman Provincial Coinage*, London and Paris, I. 1992.

Burtin, P.-M., Nicolas, *Un semeur d'idées au temps de la Restauration: le Baron d'Eckstein*, Paris 1931.

Busch, Renate von, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1973.

Buschmann, P. , Juniore, 'L'esposizione dei primitivi fiaminghi a Bruggia', *Emporium*, November 1902, pp. 331—358.

[Bussières, Jean de], *Flosculi historici delibati nunc delibatiores redditi, sive Historia Universalis ...* (2nd edition),Cologne 1656 [the first edition was published in Lyons in 1649].

Buttrey, T.V., 'The *Spintriae* as a Historical Source', *The Numismatic Chronicle*, 1973, pp. 52—63.

Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London 1990.

Campori, Giuseppe, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866 (anastatic reprint, Bologna 1975).

Campori, Giuseppe, 'Enea Vico e l'antico museo estense delle medaglie', *Atti e Memorie delle RR Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, VII, 1874, pp. 37—45.

Cariola, Antonio, *Ritratti de Ser*[mi] *Principi d'Este Sig*[ri] *di Ferrara - con l'aggionta de loro fatti più memorabili. Ridotti in sommario dal S*[r] *Antonio Cariola. Al Ser*[mo] *Alfonso IV Principe di Modona*. Ferrara 1641.

Castellani, Giuseppe, 'Annibale Caro numismatico', *Rivista italiano di numismatica*, XV, 1907, pp. 311—331.

Cavallero, Anna, 'Gli affreschi delle "historie di Traiano" nel palazzo Santorio presso S. Maria in Via Lata-Precisazioni sulle fonti', *Storia dell'*Arte, 1983, pp. 163—167.

Caylus,comte de, *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, 7 vols, Paris 1752, 1756, 1759, 1761, 1762, 1764, 1767.

Chabod, Federico, 'Paolo Giovio', in *Scritti sul Rinascimento*, Turin 1974, pp. 241–267.

Champfleury, *Histoire des faiences patriotiques sous la Révolution*, (2nd edition), Paris 1867.

Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris 1869.

Champfleury, *Histoire de la caricature moderne* (2ème edition, très-augmentée), Paris [1872].

Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance* (2ème edition, très-augmentée), Paris [1876].

Champfleury, *Histoire de la caricature antique* (3ème edition, très-augmentée), Paris [1879].

Chandler, George, *William Roscoe of Liverpool*, introduction by Sir Alfred Sherman, London 1953.

Chastel, André, *The Sack of Rome, 1527*, Princeton 1983.

Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, ed. Maurice Regard, Paris (Pléiade) 1978.

Chennevieres, Philippe de, 'Le Comte Léon de Laborde', in *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*, IV, pp. 42–68 reprinted Paris (Arthena) 1979.

Chesneau, Ernest, *Les Nations Rivales dans l'Art*, Paris 1868.

Chipp, Herchel B., *Theories of Modern Art*, Unversity of California Press 1968.

Choul, Guillaume du, *Discours de la religion des anciens romains ... illustré de médailles & figures retirées des marbres antiques qui se treuvent à Rome, & par nostre Gaule*, Lyon 1567.

Choul, Guillaume du, *Des Antiquités romaines. Premier Livre faict par le commandement du Roy par M. Guillaume Choul, Lionnoys Conseillier du dict Seigneur et Bailly des Mõtagnes du Daulphine*, MS Biblioteca Reale, Turin.

Choul, Guillaume du, *Des Bains et de la Palestre*, MS in Bibliothèque Nationale, Paris. 524

Ciampini, Giovanni, *Vetera Monimenta in quibus paecipuè musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura , ac nonnulli antiqui Ritus, Dissertationibus Iconibusque illustrantur*, 2 vols, Rome 1690, 1699.

Cicognara, Leopoldo, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia*, 3 vols, Venice (1813, 1816, 1818).

Cicognara, Leopoldo, *Lettere ad Antonio Canova*, ed. Gianni Venturi, Urbino 1973.

Clark, Robert T., Jr., *Herder - His Life and Thought*, Berkeley and Los Angeles, 1955.

Clegg, Jeanne, *Ruskin and Venice*, London 1981. *Les Clouet & la Cour des Rois de France*, exhibition catalogue, Paris (Bibliothèque Nationale) 1970.

Clubb, Louise George, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton 1965.

Cochrane, Eric, *Florence in the forgotten centuries, 1527–1800*, Chicago and London 1973.

Cochrane, Eric, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago and London 1985.

Coffin, David R., 'Pirro Ligorio and decoration of the late sixteenth century at Ferrara', *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 167–185.

Cohen, Henry, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*, 8 vols, Paris and London 1880–1892.

Colie, R.L., 'Johan Huizinga and the Task of Cultural History', *The American Historical Review*, LXIX, no. 3,

April 1964, pp. 607–630.

Colvin, H.M., 'Aubrey's *Chronologia Architec tonica', in Concerning Architecture: Essays presented to Nikolaus Pevsner,* ed. John Summerson, London 1968, pp. 1–12.

Compton, Michael, 'William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives', *The Liverpool Libraries, Museums and Arts Committee Bulletin*, Walker Art Gallery, IX, 1960–1961 , pp. 27–51.

Courajod, Louis, *Alexandre Lenoir-Son journal et le Musée des Monuments Français*, 3 vols, Paris 1878–1887; II, pp.1–18: 'L'influence du Musée des Monuments français sur le développement de l'art et des études historiques pendant la première moitié du dixneuvième siècle'.

Courajod, Louis, review of Burckhardt's *Cicerone, La Chronique des Arts*, 1884, p. 62.

Courajod, Louis, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887–1896)* publiées sous la direction de M.M. Henry Lemonnier et André Michel, 3 vols, Paris 1899, 1901, 1903.

Creighton, Mrs, *Life and Letters of Mandell Creighton*, 2 vols, London 1904.

Cristofani, Mauro, *La Scoperta degli Etruschi-Archeologia e Antiquaria nel '700,* Rome 1983.

'Critès', Troisième Promenade de Critès au Sallon (Deloynes, XIV, no. 335), Paris 1785.

Croce, Benedetto, 'Il "Linguaggio dei Gesti" ', in *Varietà di Storia Letteraria e Civile,* serie prima, Bari 1935, pp. 271–280.

Cronica Breve de i fatti illustri de'Re di Francia, con le loro Effigie dal naturale, cominciando da Faramondo ..., Venice 1588.

Crowe, J.A., and G.B. Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, London 1857.

Crowe, J.A., and G.B. Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works* (2nd edition), London 1872.

Cunnally, John, *The Role of Greek and Roman Coins in the Art of the Italian Renaissance*,1984, U.M.I. 1988.

Curtius, Ernst, *The History of Greece*, trs. A. W. Ward, 5 vols, London 1868–1873.

Curtius, Ernst Robert, *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert,* Berne 1952.

Daniel, Père G., *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie françoise dans les Gaules*, 3 vols, Paris 1713.

Dares Phrygius, *L'Histoire veritable de la guerre des Grecs, et des Troyens,* tr. C. de Bourgueville from the Latin of C. Nepos, Caen 1572.

Daru, P., *Histoire de la République de Venise* (seconde édition, revue et corrigée), 8 vols, Paris 1821 .

Dattari, G., *Monete Imperiali Greche——Numi Augg. Alexandrini*, 2 vols, Cairo 1901.

David, *Jacques-Louis*, exhibition catalogue by Antoine Schnapper, Paris (Grand Palais) 1989–1990.

De David à Delacroix-La peinture française de 1774 à 1830, exhibition catalogue, Paris (Grand Palais) 1974–1975.

Davis, Miles T., review of English translation of Georges Duby, 'The Age of the Cathedrals: Art and Society,

980–1420', *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, no. 2, May 1982, pp. 156–158.

Davis, Whitney M., 'Plato on Egyptian Art', *The journal of Egyptiatl Archaeology*, 1979, pp. 121–127.

Defoe, Daniel, *A Tour thro'the whole Island of Great Britain*, ed. with an introduction by G.D.H. Cole, 2 vols, London 1927 (I: 1724, II: 1725, III: 1727).

Dehaisnes, M. le Chanoine, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XVe siècle*, Lille 1886.

Dekesel, C.E., *Hubertus Goltzius - The father of ancient numismatics*, Ghent 1988.

Dekesel, C.E., *Charles Patin-A man without a country* (an annotated and illustrated bibliography), Ghent, 1990.

525

Delécluze, E-J., *Louis David, son école et son temps*, Paris 1855.

Deloynes, *Catalogue de la collection de pièces sur les Beaux-Arts ... recueillie par ... M. Deloynes*, ed. Georges Duplessis, Paris 1881.

Deneke, Bernward, and Rainer Kahsnitz (eds), *Das Kunst-und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert - Vorträge des Symposions im Germanischen National Museum, Nürnberg*, Munich 1977.

Deneke, Bernward, and Rainer Kahsnitz (eds), *Das Germanische Nationalmuscum Nürnberg 1852–1977*, Munich and Berlin 1978.

Deprez, Eugène. 'L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges'. *Le Correspondant*. 25 July 1902, pp. 348–358.

Descamps, J.B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, Avec des Réflexions relativement aux Arts et quelques Gravures*, Paris 1769.

Deseine, *Opinion sur les Musées où se trouvent retenus tous les objets d'arts qui sont la proprieté des temples consacrés à la religion catholique*, Paris 1801; republished in Deseine, *Notices Historiques sur les anciennes académies royales de peinture, sculpture de Paris, et celle d'architecture*, Paris 1814, pp. 233–312.

D'Israeli, Isaac, *Commentaries on the Life and Reign of Charles the First, King of England*, 3 vols, London 1830.

Dogaer, Georges, *Flemish miniature painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam 1987.

Donatello, *Omagio a Donatello,1386–1986;Donatello e la Storia del Museo*, Florence (Museo Nazionale del Bargello) 1985.

Dorbec,Prosper, 'De l'École de Droit à l'École du Louvre vers 1895', *1882–1932 l'École du Louvre*,ed. Henri Verne and others, Paris 1932, pp.81–84.

Dorson, Richard M., *Peasant Customs and Savage Myths*, 2 vols, London 1968.

Duchesne, François, *Histoire de tous les Cardinaux François de naissance...enrichie de leurs armes et de leurs portraits*, 2 vols, Paris 1660.

Dülberg, Franz, 'Die Ausstellung Altniederländischer Meister in Brügge', *Zeitschrift für bildende Kunst, mit*

dem Beiblatt Kunstchronik, 1903, pp. 49—57. 135—142; 1904. pp. 187—194.

Dunn, W.H ., *James Anthony Froude - A biography*, 2 vols, Oxford 1963.

Duplessis, Georges, 'Roger de Gaignières et ses collections iconographiques', *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, I, pp. 468—488.

Duplessis, Georges, *Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'hisroire de France lé guée en 1863 à la Bibliothèque Nationale par M. Michel Hennin*, 5 vols, Paris 1877—1884.

Durand-Greville, E., 'L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges', *Journal de St. Petersbourg*, 1902. pp. 1—17.

Dvořák, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich 1928.

Dvořák, Max, *The History of Art as the History of Ideas,* trs. John Harvey, London 1984.

Dyer. Charles George, *Biographical Sketches of the Lives and Characters of Illustrious and Eminent Men, Illustrated with whole length portraits*, London 1819.

Ebeling, Friedrich W., see Flögel, Karl Friedrich.

Effigies regum francorum omnium, a Pharamundo, ad Ludovicum XIII, usque, ad vivum, quantum fieri potuit, expressae, Francofurti, In Bibliopolio Jacobi de Zetter, Anno 1622.

Eliel, Carol, *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner*, Los Angeles County Museum of Art 1989.

English, Donald E., 'Political Photography and the Paris Commune of 1871: the Photographs of Eugène Appert', *History of Photography.* VII, no. 1, January 1983, pp. 31—42.

English Romanesque Art 1066—1200, exhibition catalogue, London (Hayward Gallery) 1984.

Epitome des Gestes de cinquante huict roys de France, depuis Pharamonde iusque au present très Chrestien François de Valoys, A. Lyon, par Balthazar Arnoullet, 1546.

Erizzo, Sebastiano, *Discorso sopra le medaglie de gli antichi* (Di nuovo in questa quarta Editione dall'istesso Authore revisto, et ampliato), Venice, n.d.

Erlande-Brandenburg, Alain, 'Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny'in Deneker, Bernward, and Rainer Kahsnitz (eds), *Das Kunst-und Kulturgeschichtliche Museum im 19 Jahrhundert,* Munich 1977, pp. 49—58.

L'espion des peintres de l'Académie royale Année 1785 (Deloynes, XIV. no. 337), Paris 1785.

L'Etruria Pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in Stampa dal secolo X fino al presente, 2 vols, Florence 1791 and 1795.

Evans, David Owen, *Le Socialisme Romantique - Pierre Leroux et ses Contemporains*, Paris 1948.

Evans, Joan, *A History of the Society of Antiquaries*, Oxford 1956.

Evans, Wilfred Hugo, *L'Historien Mézeray et la conception de l'Histoire en France au XVIIe siècle*, Paris 1930.

Evelyn, John, *Numismata*, London 1697.

Fabretti, R., *De Columna Traiani Syntagma*, Rome 1683.

Farinella, Vincenzo, 'Jacopo Ripanda a Palazzo Santoro-un ciclo di storia romana e le sue fonti classiche', *Studi Classici e Orientali*, XXXVI, Università degli Studi di Pisa 1986.

526

Febvre, Lucien, 'Comment Jules Michelet inventa la Renaissance', 1950, reprinted in *Pour une Histoire 'à part entière'*, Paris 1962, pp. 717–729.

Fehl, Philipp P., 'Vasari and the Arch of Constantine', *Giorgio Vasari-tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno di studi (ed. G.C. Garfagnini), 1985, pp. 27–44.

Ferté. H., *Rollin - Sa vie, ses œuvres et l'universite de son temps*, Paris 1902.

Ficoroni. F., *Osservazioni di Francesco de'Ficoroni sopra l'Antichità di Roma; descritte nel Diario Italico Publicato in Parigi l'anno 1702 Dal M. Rev. padre D. Bernardo de Montfaucon, nel fine delle quali s'aggiungono molte cose antiche singolari scoperte ultimamente tra le rovine dell'antichità*. In Roma Nella Stamperia di Antonio de'Rossi alla Piazza di Ceri, 1709.

Fierens-Gevaert, H., *Psychologie d'Une Ville-Essai sur Bruges*, Paris 1901.

Fierens-Gevaert. H., 'L'exposition des Primitifs Flamands à Bruges', *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1902, pp. 105–116, pp. 173–182, pp.435–444.

Fierens-Gevaert. H., *Essai sur l'Art Contemporain* (2ème édition revue(1st edition 1897)), Paris 1903.

Fierens-Gevaert. H., *Éiudes sur l'Art Flamand. La Renaissance Septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Brussels 1905.

Filarete, *Treatise on Architecture*, trs. with an introduction and notes by John R. Spencer, 2 vols, New Haven and London 1965.

Firth, C.H., 'The "Memoirs" of Sir Richard Bulstrode', *English Historical Review*, 1895, pp. 266–275.

Fischart, Johann *Werke - eine Auswahl*, ed. Adolf Hauffen. 3 vols, Stuttgart 1895.

Fittschen, Klaus 'Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana', in Settis, *Memoria*, II, pp. 383–412.

Fleming, John, *Robert Adam and his Circle in Edinburgh and Rome*, London 1962.

Flögel, Karl Friedrich, *Geschichte des GroteskKomischen* (Neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling), Leipzig 1862.

Forceville, E. de, 'Les Primitifs Flamands à Bruges', *Études-revue fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus*, 5 October 1902, pp. 76–84.

Foucart. Bruno, 'La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier Musée des Monuments Français', *L'Information d'Histoire de l'Art*, November-December 1969, pp. 223–232.

Francastel. Pierre, *Frontières du Gothique* (2nd edition), Paris 1971.

Frankl, Paul, *The Gothic-Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960.

Frantz, Henri, 'L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges', *Les Arts*, August 1902, pp. 27–34.

Franzoni, Lanfranco, 'Il Diomede in metallo corinzio già nel museo maffeiano di Verona', *Aquileia Nostra*, XLV–XLVI, 1974–1975, pp. 552–564.

Franzoni, Lanfranco, 'Le origini della raccolta epigrafica dell'Accademia Filarmonica', in *L'Accademia*

Filarmonica di Verona e il suo teatro, Verona 1982. pp. 63—88.

Franzoni, Lanfranco, 'Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiano', *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, 1982, pp. 29—72.

Franzoni, Lanfranco, 'Il Museo Maffeiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei', *Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiano*(Verona 1983), Verona 1985, pp. 207—232.

Fraser. T.L., *Ancient Creek Painting - being a Translation from Rollin's Ancient History*, London 1901.

Freedberg, David, and Jan de Vries (eds) *Art in History-History in Art-Studies in SeventeenthCentury Dutch Culture*, Getty Center for the Arts and Humanities 1991.

Freeman, Edward A., *The History of the Norman Conquest of England, its causes and results*, 6 vols, Oxford 1867—1879 (III, pp. 563—575: 'The authority of the Bayeux Tapestry').

Friedländer, Max J., 'Die Brügger Leihausstellung von 1902', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVI, 1903, pp. 66—91, 147—175.

Friedländer, Max J., *Meisterwerke der Nieder ländischen Malerei des XV. u XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*, Munich 1903.

Friedländer, Max J., *Albrecht Dürer*, Leipzig 1921.

Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting*. trs. Heinz Norden, Leyden-Brussels, 14 vols, 1967—1976.

Friedländer, Max J ., *Reminiscences and Reflections*, London 1969.

Le Frondeur ou Dialogues sur le Sallon par l'auteur du Coup-de-patte et du Triumvirat - 1785, (Deloynes, XIV, no. 329), Paris 1785.

Frugoni, Chiara, 'L'antichità: dai *Mirabilia* all propaganda politica', in Settis, *Memoria*, I, pp. 5—72.

Fučiková, Eliška, 'Einige Erwägungen zum Werk des Jacopo und Ottavio Strada', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, pp. 339—353.

Fulco, Giorgio. 'Per il "Museo" dei Fratelli della Porta', in *Rinascimento Meridionale e altri Studi: raccolta di studi pubblicata in onore di Mario Santoro*, ed. M.C. Cafisse, Naples; 1987, pp. 105—175.

527

Fulvia, Andrea, *Illustrium Imagines*, Roma G. Mazzocchi 1517; reprinted and ed. Roberto Pelli, with preface by Roberto Weiss, Rome 1967.

Fusco, Maria Antonella, 'I musei della storia', *Prospettive Settanta*, IV, 1984, pp. 454—459.

Fuseli, Henry, *The Collected English Letter*, ed. David H. Weinglass, New York, London, Liechtenstein 1982.

Gaehtgens, Thomas W., *Versailles - de la Résidence Royale au Musée Historique: La Galerie des Batailles dans le Musée Historique de LouisPhilippe*, Antwerp 1984.

Galassi Paluzzi, C., *Storia Segreta dello Stile dei Gesuiti*, Rome 1951.

Galichon, Emile, 'Exposition de Tableaux Primitifs à Bruges', *Gazette des Beaux-Arts*. 1867(2), pp. 483—488.

Gallo, Daniela (ed.), *Filippo Buonarroti e la culrura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, exhibition catalogue (Casa Buonarroti), Florence 1986.

Galluzzi, Jacopo Riguccio, *Istoria del granducato di Toscana sotto il govrno dela casa Medici*, 5 vols, Florence 1781.

Gardiner, Anne Barbeau, 'The Medal that provoked a War-Charles II's lasting indignation over Adolfzoon's Breda Medal', *The Medal*, no. 17, 1990, pp. 11–15.

Gardiner, C. Harvey, *W.H. Prescott - A biography*, Austin and London, 1969.

Garland, H.B., *Schiller*, London 1949.

Garnier, Jacques, *Faïences patriotiques (vol.* II *of Rue de la Révolution: Images populaires de la Révolution française. Faïences et Estampes)*, exhibition catalogue, Nevers 1989.

Gaspar, Camille, and Frédéric Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique*, 2 vols, Paris 1937.

Gaston,. Robert W., 'British Travellers and Scholars in the Roman Catacombs', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVI, 1983, pp. 144–165.

Genebrier, Claude, *Histoire de Carausius, Empereur de la Grande-Bretagne, collègue de Diocletien et de Maximien. Prouvée par les Médailles*, Paris 1740.

Gennep, Arnold van, *Manuel de folklore francais contemporain*, 4 vols in 9, Paris 1937–1958.

Germiny, L. de, 'Une visite à l'exposition de Bruges', *Les Echos de St[a]. Chiara*, no. 20, 1902, pp. 93–102.

Gerson, H., 'Huizinga und die Kunstgeschichte', in *Johan Huizinga* 1872–1972, pp. 206–222.

Ghelardi, Maurizio, *La scoperta del Rinascimento: L' 'Età di Raffaello'di Jacob Burckhardt*, Turin 1991.

Ghiberti, Lorenzo, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, ed. Julius von Schlosser, 2 vols, Berlin 1912.

Ghilhermy, Ferdinand de, 'Musée du Sculpture au Louvre', *Annales Archéologiques*, XII, 1852, pp. 14–23, 84–96, 239–249, 294–299; XIII, 1853, pp. 125–133, 249–256; XIV, 1854, pp. 17–24, 88–94, 249–262, 316–328, 353–360.

Giannone, Pietro, *Istoria Civile del regno di Napoli ... Con accrescimento di Note, Riflessioni, Medaglie, e moltissime Correzioni, date e fatte dall'Autore, e che non si trovano nella Prima Edizione*, 4 vols, The Hague 1753.

Giannone, Pietro, 'Vita di Pietro Giannone scritta in Savoia nel castello di Miolans da lui medesimo e continuata nella Liguria nel castello di Ceva', in *Opere di Pietro Giannone*, ed. Sergio Bertelli and Giuseppe Ricuperati, Milan-Naples, 1971, pp. 3–346.

Giard, Jean-Baptiste, 'Critique de la Science des Monnaies Antiques', *Journal des Savants*, 1980, pp. 225–245.

Gibbon, Edward, *Miscellaneous Works*, ed. Lord Sheffield, 2 vols, London 1796.

Gibbon, Edward, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, ed. J.B. Bury, 7 vols, London 1896–1898.

Gibbon, Edward, *Le Journal de Gibbon à Lausanne, 17 Août 1763–19 Avril 1764*, ed. Georges Bonnard, Lausanne 1945.

Gibbon, Edward, *Miscellanea Gibboniana* ['Journal de mon voyage dans quelques endroits de la Suisse', 1755– publié d'après le manuscrit original inédit par G.R. de Beer & G.A. Bonnard, 'Le Séjour de Gibbon à Paris du 28 Janvier au 9 Mai 1763'– trois morceaux en fin du quatrième cahier de son journal publiés par George A. Bonnard. 'La Lettre de Gibbon sur le gouvernement de Berne', publiée par Louis Junod], Lausanne 1952.

Gibbon, Edward, *Journey from Geneva to Rome: His Journal from 20 April to 2 October 1764*, ed. Georges A. Bonnard. London 1961.

Gibbon, Edward, *Memoirs of my Life*, ed. with an introduction by Betty Radice. Harmondsworth (Penguin Books) 1984.

Gibson, Robin, *Catalogue of Portraits in the collection of the Earl of Clarendon*, published privately by the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, London 1977.

Gilio, Giovanni Andrea, *Degli errori e degli abusi de'pittori circa l'istorie*, Camerino 1564, in Paola Barocchi (ed.) *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari 1961, pp. 1–115.

528 Gillies, John, *The History of Ancient Greece, its colonies, and conquests; From the Earliest Accounts till the Division of the Macedonian Empire in the East. Including the History of Literature, Philosophy, and the Fine Arts*, 2 vols, London 1786.

Ginzburg, Carlo, 'Fiction as Historical Evidence: A Dialogue in Paris, 1646', *Yale Journal of Criticism*, V, no. 2, 1992, pp. 165–178.

Giovio, Paolo, *La prima parte delle historie del suo tempo, Tradotte per M. Lodovico Domenichi*, Venice 1555.

Giovio, Paolo, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini, Elogia Virorum bellica virtute illustrium, Septem libris jam olim ab Authore comprehensa, Et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis Imaginibus exornata*, Basel 1575.

Giovio, Paolo, *Pauli Jovii Novocomensis Episcopi Nucerini, Elogia Virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere. Ex eiusdem Musaeo (cuius descriptionem unà exhibemus) ad vivum expressis Imaginibus exornata*, Basel 1577.

Globe, Alexander, *Peter Stent——London Printseller circa 1642–1665*, Vancouver 1985.

Gluck, Denise, 'L'Académie Celtique et le Musée des Monuments Français: l'idée de sauvegarde', in *Hier pour demain-Arts, Traditions et Patrimoine*, exhibition catalogue, Paris (Grand Palais) 1980, pp. 65–66.

Goethe, *Von deutscher Baukunst (1772). Goethes Werke*, ed. Eric Trunz, 14 vols, Munich 1981: XII, pp.7–15.

Goethe, *On Art*, sel. ed. and trs. John Gage, London 1980.

Gogh, Vincent Van, *The Complete Letters*, 3 vols, London 1958.

Goldwater, Robert , *Primitivism in Modern Art* (revised edition), New York 1967.

Goltz, Hubert, *Vivae Omnium fere Imperatorum Imagines, a C.Julio Caes. usque ad Carolum V et*

Ferdinandum eius fratrem, ex antiquis veterum numismatis ... adumbratae, Antwerp 1557.

Goltz, Hubert, *C. Julius Caesar sive historiae Imperatorum Caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restitutae,* Bruges 1563.

Golzio, Vincenzo, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Vatican City 1936.

Gombrich, E.H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963.

Gombrich, E.H., *In Search of Cultural History*, Oxford 1969.

Gombrich, E. H., *Aby Warburg - An intellectual biography,* London 1970.

Gombrich, E.H., *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, New York 1971.

Gombrich, E.H., 'Action and Expression in Western Art', in *Non-Verbal Communication,* ed. R.A. Hinde, Cambridge 1972, pp. 373—393.

Goncourt, Edmond and Jules de, *Journal-Mémoires de la vie littéraire*, 4 vols, Paris 1956.

Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore 1968.

Le 'Gothique'retrouvé avant Viollet-le-Duc, exhibition at Hôtel de Sully Paris 1979—1980.

Graham, John, *Lavater's Essays on Physiognomy - A Study in the History of Ideas*, Berne 1979.

Grant, Michael, *Roman History from Coins - some uses of the Imperial Coinage to the Historian*, Cambridge 1968.

Grassi Fiorentino, S., 'Giovanni Giustino Ciampini', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, 1981, pp. 136—143.

Greatheed, Bertie, *An Englishman in Paris*: *1803*, ed. J.P.T. Bury and J.C. Barry, London 1953.

Greene, Christopher M., 'Alexandre Lenoir and the Musée des monuments français during the French Revolution', *French Historical Studies*, XII, spring 1981, pp. 200—222.

Gregorius, Master, *The Marvels of Rome*, trs. with an introduction and commentary by John Osborne, Toronto 1987. (See also Rushforth.)

Griffin, Miriam T., *Nero: The End of a Dynasty*, London 1984.

Grochowiak, Thomas, *Ludwig Meidner*, Recklinghausen 1966.

Groër, Anne de, 'Nouvelles recherches sur Corneille, à la lumière du Portrait de Pierre Aymeric', *La Revue du Louvre*, 1978, pp. 36—42.

Guenée, Bernard, 'Les grandes chroniques de France: le Roman aux roys (1274—1518)' , in Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, II (La Nation*), Paris 1986, pp. 189—214.

Guerrini, Isa Angrisani, *Quinet e l'Italia*, Geneva-Paris 1981.

Guyon, B., 'Une revue romantique inconnue: *Le Gymnase', Revue de Littérature Comparée*, 1931, pp. 314—321.

Haac, Oscar A., *Les principes inspirateurs de Michelet*, Paris 1951.

Hale, J. R., *England and the Italian Renaissance* (revised edition), London 1963.

Hale, J. R., *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven and London 1990.

Harder, Hermann, *Le President de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Geneva 1981 .

Harris, R.W., *Clarendon and the English Revolution*, London 1983.

529 Harvard College Library, Department of Painting and Graphic Arts, *Catalogue of Books and Manuscripts, part 1: French 16th-Century Books*, compiled by Ruth Mortimer, under the supervision of Philip Hofer and William A. Jackson, 2 vols, Cambridge, Mass. 1964.

Haskell, Francis, 'The Uses and Abuses of Art History', *The New York Review of Books*, 17 March 1977, pp. 6−10.

Haskell, Francis, 'Cicognara eretico' in *Jappelli e il suo tempo: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, 1977, ed. Giuliana Mazzi, 2 vols, Padua 1982, pp. 217−225.

Haskell, Francis, 'Les musées et leurs ennemis', *Actes de la Recherche en sciences sociales*, XLIX, September 1983, pp. 103−106.

Haskell, Francis, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987.

Haskell, Francis, 'Scholars and images in France and Italy', in *'Il se rendit en Italie': études offertes à André Chastel*, Rome and Paris 1987, pp.515−519.

Haskell, Francis, 'Gibbon and the History of Art', reprinted in *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London 1987, pp.16−29.

Haskell, Francis, 'Visual Sources and *The Embarrassment of Riches'*, *Past and Present*, no. 120, August 1988, pp. 216−226.

Haskell, Francis. 'Winckelmann et son influence sur les historiens', in *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des lumières*, ed. Edouard Pommier, cycle de conférences ... au Louvre, Paris 1991, pp. 85−99.

Haskell, Francis, and Nicholas Penny, *Taste and the Antique* (2nd printing with corrections), New Haven and London 1982.

Hearne, Thomas, *The Remains of Thomas Hearne-Reliquae Hearnianae. Being extracts from his MS diaries, compiled by Dr. John Bliss* (revised by John Buchanan-Brown), London 1966.

Hegel, G.W.F., *Aesthetics - Lectures on Fine Art*, trs. T.M. Knox. 2 vols, Oxford 1975 (reprinted 1988).

Hegel, G.W.F., *Introduction to the Lectures on the History of Philosophy* trs. T.M. Knox and A.V. Miller, Oxford 1985.

Heikamp, Detlef, 'La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata', in *Gli Uffizi-quattro secoli di una galleria: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, 1982, ed. Paola Barocchi and Giovanna Ragionieri, 2 vols, Florence 1983, II, pp. 461−541.

Helbig, Jules, 'Les anciens maîtres flamands à l'Exposition de Bruges', *Revue de l'Art Chrétien*, September 1902, pp. 365−373.

Henfrey, Henry William, *Numismata Cromwelliana: or, The Medallic Illustrations of Oliver Cromwell*, London 1877.

Hennin, M., *Les Monuments de l'Histoire de France- catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français*, 10 vols, Paris 1856—1863.

Herder, John Godfrey [Johann Gottfried von], *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, trs. from the German by T. Churchill (2nd edition), 2 vols, London 1803.

Herder, Johann Gottfried von, *Sämmtliche Werke*, 33 vols, Berlin 1877—1913.

Herder, Johann Gottfried von, *Briefe*, ed. Wilhelm Dobbek and Gunther Arnold, 9 vols, Weimar 1977—1988.

Herder, Johann Gottfried von, *Auch eine Philosophie der Geschichte. Une autre philosophie de l'Histoire pour contribuer à l'éducation de l'Humanité - contribution a beaucoup de contributions du siècle* [German and French texts], trs. with notes and introduction by Max Rouché, Collection Bilingue, Aubrer n.d.

Herklotz, Ingo, '*Historia Sacra*' und mittelalterliche Kunst während der zweitern Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom in *Baronio e l'Arte*, pp. 21—74.

Hermant, Daniel, 'Destructions et Vandalisme pendant la Révolution Française', *Annales*, July-August 1978, no. 4, pp. 703—719.

Hewison, Robert, *Ruskin and Venicc*, London 1978.

Hill, George Francis, *The Medallic Portraits of Christ - the false shekels - the thirty pieces of silver*, Oxford 1920.

Hill, George Francis, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 vols, London 1930.

Hinks, Roger, *Carolingian Art* , Ann Arbor 1962.

[Hofmann], *Der Könige in Frankreich, Leben, Regierung und Absterben: aus bewehrten Franzozischen Geschicht-Schreiben ubersezet und bis auf instehendes 1671 Jahr continuirt und samst ihren Bildissen nach Boissevins Conterfaten, Zu finden bey Johann Hofmann Kunst-Handlern, Nürberg 1671.*

Hope, Charles, 'Historical Portraits in the "Lives" and in the frescoes of Giorgio Vasari', in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica: Atti del Convegno di Studi*, Arezzo 1981, Florence 1985, pp. 321—338.

Huard, Georges, 'Quelques Lettres de Bénédictins Normands à Dom Bernard de Montfaucon pour la documentation des *Monumens de la Monarchie Françoise*', *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, XXVIII ,Caen 1913, pp. 343—375.

Huard, Georges, 'La Salle du XIIIe siècle du Musée des Monuments Français à l'École des Beaux-Arts', *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1925, pp. 113—126. 530

Huard, Georges, 'Le tombeau de Gabrielle d'Estrées au Musée des Monuments Français', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1932, pp. 166—174.

Huard, Georges, 'Alexandre Lenoir et le Muséum Du mois de Décembre 1792 à la fin de l'an II', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1940, pp. 188—206.

Huck, J. G., and Valentine Green, *Acta Historica Reginarum Angliae. Twelve original drawings, formed on the History of the Queens of England, Executed by J.G. Huck, and engraved by Valentine Green...with an historical account, illustrating each subject, in English and French*, London 1792.

Hugo, Victor, *Les Misérables*, ed. Maurice Allen, Paris (Pléiade) 1951.

Huizinga, Johan, *Herfsttij der Middeleeuwen* (2nd edition), Haarlem 1921.

Huizinga, Johan, *L'Autunno del Medio Evo*, with an introduction by E. Garin, Florence 1940.

Huizinga, Johan, *Mein Weg zur Geschichte* , trs. into German by Werner Kaegi, Basel 1947.

Huizinga, Johan, *Verzamelde Werken*, 9 vols, Haarlem 1948－1953.

Huizinga, Johan, *Keur van gedenkwaardige tafereelen uit de vaderlandsche historien. Volgens de beste bronnen bewerkt en naar tijdsorde gerangschikt*, Amsterdam 1950.

Huizinga, Johan, *Erasmus of Rotterdam*, trs. F. Hopman. London 1952.

Huizinga, Johan, *The Waning of the Middle Ages*, trs. F. Hopman (1st edition 1924), Harmondsworth (Penguin Books) 1955.

Huizinga, Johan, *Men and Ideas - History, the Middle Ages, the Renaissance*, trs. James S. Holmes and Hans van Marle, London 1960.

Huizinga, Johan, *Dutch Civilisation in the seventeenth Century and Other Essays,* London 1968.

Huizinga, Johan, *L'Automne du Moyen Age*, trs. J. Bastin, with an introduction by Jacques le Goff, Paris 1980.

Johan Huizinga, 1872－1972, Papers delivered to the Johan Huizinga conference, Groningen 11－15 December 1972, ed. W.R.H. Koops, E.H. Kossmann and Gees van der Plaat, The Hague 1973.

Johan Huizinga. Een zweven over de tuinen van den geest: Leven en werk van Johan Huizinga. Catalogus van de tentoonstelling gehouden in het Academisch Historisch Museum te Leiden , (exhibition catalogue), 1991－1992.

Hulin de Loo, Georges, *Bruges 1902-Exposition de Tableaux Flamands des XIV*[e], *XV*[e] *et XVI*[e] *siècles. Catalogue Critique - Précédé d'une introduction sur l'identité de certains Maitres Anonymes*, Ghent 1902.

Hulten, Pontus and others, *The Arcimboldo Effect - Transformations of the face from the sixteenth to the twentieth century*, Milan 1987.

Hume, David, *The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Accession of Henry VII*, 2 vols, London 1762.

Hunt, H.J., *Le Socialisme et le Romantisme en France*, Oxford 1935.

Huyghebaert, N., 'Quelques lettres de James Weale relatives à l'Exposition des Primitifs Flamands de 1902', *Annales de la Société d'Emulation*, 1977, pp. 187－206.

Hyde, Montgomery(ed.), *A Victorian Historian: Private letters of W.E.H. Lecky 1859－1878*, London 1947.

Hymans, Henri, 'L'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges', *Gazette des Beaux-Arts*, 1902 (2), pp. 89－100, 189－207, 280－306.

Impellizzeri, S. and Rotta, S., 'Matteo Bandur', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, 1963, pp. 739－750.

Inventaire Général des Richesses d'Art de la France, 'Archives du Musée des Monuments Français', 3 vols, Paris 1883—1897.

Jaffé, David, 'Peiresc's Famous Men Picture Gallery', *L'Été Peiresc - Les Fioretti, II, Nouveaux mélanges*, pp. 132—142.

Jaime, E., *Musée de la Caricature ou recueil de caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le XIV siècle jusqu'à nos jours avec un texte historique et descriptif*, 2 vols, Paris 1838.

Jansen, Dirk Jacob, 'Jacopo Strada (1515—1588): Antiquario della Sacra Cesarea Maestà', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, pp. 57—69.

Jaubert, Alain, *Le Commissariat aux Archives: les photos qui falsifient l'Histoire*, Paris (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) 1986—1987.

[Jobert, Louis], *La Science des Medailles - nouvelle edition, avec des remarques historiques et critiques [by M. Bimard Baron de La Bastie]* [first, much smaller, edition is dated 1692], 2 vols, Paris 1739.

Johnson, Edgar, *Sir Walter Scott*, 2 vols, London 1970.

Joly, Hugues-Adrien, *Lettres à Karl-Heinrich von Heinecken, 1772—1789*, ed. W. McAllister Johnson, Paris 1988.

Jones, Marc, *Medals of the Sun King*, London (British Museum) n.d.

Jones, Roger and Nicholas Penny, *Raphael*, New Haven and London 1983.

Jongkees, J .H., *Fulvio Orsini's Imagines and the Portrait of Aristotle*, Groningen 1960.

Joppien, Rüdiger, 'Étude de quelques portraits ethnologiques dans l'ocuvre d'André Thevet', *Gazette des Beaux-Arts*, April 1978, pp. 125—135. 531

Jorio, Andrea de, *Description de quelques peintures antiques qui existent au Cabinet du Royal Musée-Bourbon*, Naples 1825.

Jorio, Andrea de, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Naples 1832.

Kaegi, Werner, *Historische Meditationen*, II, Zurich 1946 (pp. 7—42: 'Johan Huizinga zum Gedächtnis'; pp. 243—286: 'Das historische Werk Johan Huizinga').

Kaegi, Werner, *Jacob Burckhardt-eine Biographie*, 8 vols in 7, Basel 1947—1982.

Kahsnitz, Rainer, 'Museum und Denkmal', in Bernard Deneke and Rainer Kahsnitz (eds), *Das Kunst-und Kulturgeschichtliche Museum im 19 Jahrhundert*, Munich 1977, pp. 152—175.

Kahsnitz, Rainer (ed.), 'Texte zur Geschichte des Museums', in Bernard Deneke and Rainer Kahsnitz (eds), *Der Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852—1977*, Munich and Berlin 1978, pp. 951 ff.

Karl der Grosse, Werk und Wirtung, exhibition catalogue, Aachen 1965.

Kelly, J.N.D., *Jerome - His Life, Writings and Controversies*, London 1975.

Kempers, Brams 'De verleiding van het beeld. Het visuele als blijvende bron van inspiratie in het werk van Huizinga', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, CV (1992), pp. 30—50.

Kennedy, Emmet, 'Remarks on Stanley Mellon's "Alexandre Lenoir: The Museum versus the Revolution",

The Consortium on Revolutionary Europe - Proceedings, Athens, Georgia 1979, pp. 89—91.

Kenyon, John, *The History Men*, London 1983.

Kervyn de Lettenhove, Baron H., *Discours prononcé ... à la Séance de clôture de l'Exposition, 5 Octobre 1902*, Bruges 1902.

Kervyn de Lettenhove, Baron H., 'Des Primitifs à Bruges, en 1902', Bruges, 1906, Extrait des *Annales de la Société d'Emulation* (revue trimestrielle), 2nd fascicule, 1906.

Kervyn de Lettenhove, Baron H., 'W.H. James Weale, Esq., "Souvenirs" ', *La Revue Belge*, 15 June 1926, pp. 518—534.

Keynes, Geoffrey, *The Library of Edward Gibbon*, London 1940.

Kinser, Samuel, *The Works of Jacques-Auguste de Thou*, The Hague 1966.

Klinger, Linda Susan, 'The Portrait Collection of Paolo Giovio', dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of doctor of philosophy, unpublished typescript, 2 vols, 1991.

Klinger, Linda and Julian Raby, 'Barbarossa and Sinan: a portrait of two Ottoman corsairs from the collection of Paolo Giovio', in *Venezia e l'Oriente Vicino (a cura di Ernst J. Grube) , Arte Veneziana e Arte Islamica*, Venice 1989, pp.47—59.

Knowles, John, *The Life and Writings of Henry Fuseli, Esq., M.A.R.A.*, 3 vols, London 1831.

Köster, Kurt, *Johan Huizinga, 1872—1945*, Taunus 1947.

Kotzebue, August von, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Berlin 1804, reprinted as vol. XL of Kotzebue's *Ausgewählte Prosaische Schriften*, Vienna 1843.

Krautheimer, Richard, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.

Krieger, Leonard, *Ranke-The Meaning of History*, Chicago 1977.

Kugler, Franz, *A Handbook of the History of Painting-Part II: The German, Flemish, and Dutch schools of Painting*, trs from the German by a Lady; ed., with notes, by Sir Edmund Head, Bart ., London 1846.

Kugler, Franz, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, Zweite Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt, 2 vols, Berlin 1847.

Kunst der Reformationszeit, exhibition catalogue, Berlin (DDR) 1983.

Laborde, Léon de, *Voyage de l'Arabie Pétrée par Léon de Laborde et Linant*, Paris 1830.

Laborde, Léon de, *Les Ducs de Bourgogne-études sur Les Lettres, Les Arts et l'Industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les PaysBas et le Duché de Bourgogne*, seconde partic, I. Preuves, Paris 1849.

Laborde, Léon de, *La Renaissance des Arts à la cour de France, Études sur le seizième siècle*, additions au tome premier, Paris 1855.

La Chau, Abbé de, and Abbé Le Blond, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans, premier prince du sang*, 2 vols, Paris 1780 and 1784.

Lacroix, Paul, *Les Arts au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance... Ouvrage illustré de dixneuf planches chromolithographiques ... et de quatre cent gravures en bois* (3rd edition), Paris 1871.

Ladner, Gerhart B., *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 vols, Vatican City 1941–1984.

Lairesse, Gerard de, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707.

Lairesse, Gerard de, *The Art of Painting in all its branches, methodically demonstrated by discourses and plates, and exemplified by remarks on the Paintings of the best Masters; and their Perfections and Oversights laid open*, trs. John Frederick Fritsch, London 1738.

532

Lairesse, Gerard de, *Le Grand Livre des Peintres, ou l'Art de la Peinture, considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes; avec des Réflexions sur les Ouvrages de quelques bons Maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent. Auquel on a joint les Principes du Dessein du même Autour*. Traduit du Hollandois sur la seconde Edition, 2 vols, Paris 1787.

La Lande, Jérôme de, *Voyage en Italie* (seconde édition, revue, corrigée), 7 vols, Yverdon 1787–1788.

Lamprecht, Karl, *Initial - Ornamentik des VIII bis XIII Jahrhunderts*, vierundvierzig Steindruck-Tafeln, meist nach rheinischen Handschriften nebst erläuterndem Text, Leipzig 1882.

Lamprecht, Karl, *Deutsche Geschichte*, 15 vols, Berlin 1909–1921.

Lancelot, [Antoine], 'Explication d'un monument de Guillaume le Conquérant' (21 July 1724), *Memoires de littérature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, VI, Paris 1729, pp. 739–755.

Lancelot, [Antoine], 'Suite de l'Explication d'un Monument de Guillaume le Conquérant' (9 May 1730), *Memoires de littérature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, VIII, Paris 1733, pp. 602–668.

Landi, Costantino, *In veterum numismatum romanorum miscellanea explicationes*, Lyon 1560.

Landon, C.P., *Musée Royal du Luxembourg, recrée en 1822, et composé des principales productions des artistes vivans*, Paris 1823.

Lankheit, Klaus (editor), *The Blaue Reiter Almanac. Edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc*, London 1974.

Lanzi, Luigi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Pisa 1782 (reprinted Florence 1982).

Larmessin, Nicolas de, *Les Augustes Representations de tous les Roys de France depuis Pharamond, jusqu'a Louis XIIII, dit le grand, a present regnant*, Paris 1679 (later edition 1714).

La Rue, Abbé de, 'Memoir on the celebrated Tapestry of Bayeux. Communicated [to the Society of Antiquaries] by the Translator, Francis Douce, Esq. F.A.S., with a letter to the Secretary, Nicholas Carlisle, Esq., read 12th November 1812', *Archaeologia*, XVII, 1814, pp. 85–109.

Lasinio, J.P., *Peintures à fresque du Camposanto de Pise, dessinées par Joseph Rossi et gravées par le Prof[r] Chev[r] J.P. Lasinio fils*, Florence 1833.

La Tour, Georges de, exhibition catalogue, Paris (Orangerie) 1972.

Launay, Élizabeth, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris (Arthena) 1991.

Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beforderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, 4 vols, Leipzig and Winterthur: I: 1775); II: 1776); III: 1777); IV: 1778.

Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur la Physiognomie destiné à faire Connoitre l'Homme & à le faire Aimer*, 4 vols, The Hague: I:1781; II: 1783; III: 1786; IV: 1803.

Laviron, G., and B. Galbaccio, *Le Salon de 1833*, Paris 1833.

Lazius, Wolfgang, *De aliquot gentium migrationibus*, Basel 1572.

Le Brun, Giorgio, 'L'esposizione dei primitivi fiamminghi', *Rassegna d'Arte*, October 1902, pp. 145–147.

Lecky, W.E.H., *History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe*, 2 vols, London 1865 (new impression 1904).

Lecky, Mrs, *A Memoir of the Right Hon. William Edward Hartpole Lecky by his Wife*, London 1909.

Leger, François, *La Jeunesse d'Hippolyte Taine*, Paris 1980.

Lelong, Jacques, *Bibliothèque historique de la France*, Paris 1719.

Lelong, Jacques, *Bibliothèque historique de la France, contenant le Catalogue des Ouvrages, imprimés & manuscrits, qui traitent de l'Histoire de ce Royaume, ou qui y ont rapport; avec des notes critiques et historiques*: par feu Jacques Lelong, Prêtre de l'Oratoire, Bibliothèque de la Maison de Paris. (Nouvelle Édition, revue, corrigée & considérablement augmentée par M. Fevret de Fontette, Conseiller au Parlement de Dijon), 5 vols, Paris 1768–1778.

Lenoir, Alexandre, *Musée des Monumens Français*,5 vols, Paris 1800–1806.

Lenoir, Alexandre, *Description historique et chronologique des Monumens de Sculpture, réunis au Musée des Monumens Français* (7th edition), Paris 1803.

Lenoir, Alexandre, *Description historique et chronologique des Monumens de Sculpture réunis au Musée des Monumens Français* (huitième édition revue et augmentée), Paris 1806.

Le Petit, Jean-François, *La Grande Chronique ancienne et moderne, de Hollande, Zelande, Westfrise, Utrecht, Frise, Overyssel & Groeningen, jusques à la fin de l'An 1600*. Receüillee tant des histoires desdites Provinces, que de divers autres Auteurs, par Jean François le Petit, Greffier de Bethune en Artois, 2 vols, Dordrecht 1601.

533 Le Pois, Antoine, *Discours sur les médailles et graveures antiques, principalement Romaines*, Paris 1579.

Lepschy, Anna Laura, *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna 1983.

Lethève, Jacques, 'Le public du Cabinet des Estampes au dix-neuvième siècle', in *Humanisme actif-Mélanges d'Art et de Littérature offerts à Julien Cain*, 2 vols, Paris 1968, II, pp.101–111.

Leti, Gregorio, *Teatro Belgico o vero ritratti historici, chronologici, politici, e geografici delle sette Provincie Unite*, 2 vols, Amsterdam 1690.

Lichtenberg, Georg Christoph, *The World of Hogarth - Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's Engravings*, trs. from the German and with an introduction by Innes and Gustav Herdan, Boston 1966.

Ligota, C.R., 'Annius of Viterbo and Historical Method', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L, 1987, pp. 44—56.

Liotta, F., 'Domenico d'Aulisio', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, 1962, pp. 584—587.

Lloyd, C.H., *Art and Its Images*, an exhibition of printed books containing engraved illustrations after Italian Painting, Oxford 1975.

Lodi, Letizia, 'Immagini della genealogia estense', in *L'Impresa di Alfonso II*, Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento, Bologna 1987, pp. 151—162.

Logan, Mary, 'L'Exposition de l'ancien art siennois', *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (2), pp. 200—214.

Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milan 1584.

Lorenzetti, Giulio, *Venezia e il suo estuario - Guida Storico-artistica*, Rome 1956.

Loyrette, Henri, 'Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval', *Revue de l'Art*, XLVIII, 1980, pp. 40—56.

Luciani, G., 'Un complément inédit à l'*Histoire de la République de Venise* de Daru: la correspondance de P. Daru avec l'Abbé Moschini', *Revue des Études Italiennes*, 1959, pp. 105—148.

Lusini, V., *Il Duomo di Siena*, 2 vols, Siena 1939.

Lyttelton, George Lord, *The History of the Life of King Henry the Second, and of the Age in which he lived, in five books: to which is prefixed, A History of the Revolutions of England from the Death of Edward the Confessor to the Birth of Henry the Serond* (3rd edition), 5 vols, London 1769.

M, H.P., 'The late Mr. W.H. James Weale', *Burlington Magazine*, XXX, 1917, pp. 241—243.

Maccari, Patrizia Giusti, *Pietro Paolini pittore lucchese 1603- 1681*, Lucca 1987.

Maffei, Scipione, *Verona Illustrata*, 4 parts in one, Verona 1731—1732 (fascimile reprint, Bologna 1974 with index volume 1975).

Maffei, Scipione, *Verona Illustrata*, con giunte, note e correzioni inedite dell'autore, 5 vols, Milan 1825—1826.

Maffei, Scipione, *Epistolario (1700—1755)*, ed. Celestino Garibotto, 2 vols, Milan 1955.

Magnaguti, Alessandro, 'Il Petrarca numismatico', *Rivista italiana di numismatica*, XX, 1907, pp. 155—157.

Magnani, Luigi, *La Cronaca Figurata di Giovanni Villani*, Vatican City 1936.

Malamani, Vittorio, *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara*, 2 vols,Venice 1888.

Malcolm, J.P., *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing*, with graphic illustrations, London 1813.

Malevich, Kazimir, exhibition catalogue, Washington, D.C., Los Angeles and New York, 1990—1991.

Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. Adriana Marucchi, 2 vols, Rome 1957.

Manetti, Antonio di Tuccio, *The Life of Brunelleschi*. Introduction, notes and critical text edition by Howard Saalman, University Park and London 1970.

Mansuelli, Guido A., *Galleria degli Uffizi - Le Sculture*, 2 vols, Rome 1958.

Marangoni, Giovanni, *Istoria della Cappella di Sancta Sanctorum di Roma*, Rome 1747.

Marguillier, Auguste, 'L'Exposition des Maîtres Anciens à Düsseldorf', *Gazette des BeauxArts*, 1904 (2), pp. 265–286.

Marolles, M. de, *Catalogue de Livres d'Estampes et de figures en taille-douce*, Paris 1672.

Mascardi, Agostino, *Dell'Arte Istorica-trattati cinque*, pubblicate per cura di Adolfo Bartoli, Florence 1859.

Mason Perkins, F., 'The Sienese Exhibition of Ancient Art', *Burlington Magazine*, V, AprilSeptember 1904, pp. 581–587.

Mattingly, Harold, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 7 vols, London 1923–1962.

McCuaig, William, *Carlo Sigonio - The changing world of the late Renaissance*, Princeton 1989.

Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand avec des explications historiques, Paris 1702.

Mellon, Stanley, 'Alexandre Lenoir: The Museum versus the Revolution', in *The Consortium on Revolutionary Europe - Proceedings*, Athens, Georgia 1979, pp. 75–88.

Meloni Trkulja, Silvia, 'Istituzioni Artistiche Fiorentine 1765–1825: Dalla Reggenza al Granducato di Pietro Leopoldo', *in Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, ed. Francis Haskell, Bologna 1979, pp. 9–13.

534

Meyer, Wendel W., 'The Variable Climate of Rome: British Travellers to the Roman Catacombs in the Seventeenth Century', *Studi Secenteschi*, 1985, pp. 279–296.

Mézeray, F. de, *Histoire de France, depuis Faramond jusqu'au regne de Louis le Juste. Enrichie, de plusieurs belles & rares Antiquitez, & de la vie des Reynes. Des portraits au naturel des Rois, des Reines, & des Dauphins, tirez de leur Chartes, Effigies, & autres Originaux. Et d'un recueil des medailles qui ont esté fabriquées sous chaque Regne; & de leur explication servant d'ȩclaircissment à l'Histoire* (new edition), 3 vols, Paris 1685.

Michel, André, 'Louis Courajod', *Gazette des Beaux-Arts*, 1896 (2), pp. 203–217.

Michel, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIe siècle*, Geneva 1987.

Michelet, Jules, *Histoire de France*, 17 vols, Paris (I and II :1833; III:1837; IV:1840; V:1841; VI:1844; VII and VIII:1855; IX and X:1856; XI:1857; XII:1858; XIII:1860; XIV:1862; XV:1863; XVI:1866; XVII:1867)

Michelet, Jules, *Histoire de la Révolution française*, 2 vols, Paris (Pléiade) 1952.

Michelet, Jules, *Écrits de Jeunesse - Journal (1820–1823) - Mémorial - Journal des idées*, ed. Paul Viallaneix (3rd edition), Paris 1959.

Michelet, Jules, *Journal*, ed. Paul Viallaneix and Claude Digeon, 4 vols, Paris 1959–1976.

Michelet, Jules, *Le Peuple*, ed. Robert Casanova, Paris 1965.

Michelet, Jules, *Œuvres Complètes*, ed. Paul Viallaneix, Paris 1971–.

Millar, Oliver, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, 2

vols, London 1963.

Molanus, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*. Authore Joanne Molanus Lovaniensi, Sacrae Theologiae Licentiato, & Lovanij ordinario Professore, Louvain 1570.

Momigliano, Arnaldo, 'Ancient History and the Antiquarian', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nos 3–4, July - December 1950, pp. 285–315, reprinted in *Studies in Historiography*, London 1969, pp. 1–39.

Momigliano, A.D., *Gibbon's Contribution to Historical Method* (1954), reprinted in *Studies in Historiography*, 1969, pp. 40–55.

Mommsen, Theodor, *Tagebuch der französischitalienischen Reise 1844/1845*; nach dem Manuskript herausgegeben von G. und B. Walsen, Bern and Frankfurt 1976.

Mondrian, Piet, *The New Art - The New Life: Collected Writings*, ed. and trs. Henry Holtzman and Martin S. James, London 1987.

Monod, G., *La Vie et la Pensée de Jules Michelet (1798–1852)*, 2 vols, Paris 1923.

Montaiglon, Anatole de (ed.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, 18 vols, Paris 1887–1912 (VI-XVII ed. with Jules Guiffrey).

Montalembert, Le comte de, *Mélanges d'Art et de Littérature*, Paris 1861.

Montesquieu, *Œuvres Complètes*, ed. André Masson, 3 vols, Paris 1950–1955.

Montfaucon, Bernard de, *Diarium Italicum sive Monumentorum Veterum, Bibliothecarum, Musœorum, & c. Notitiae singulares in Itinerario Italico collectae. Additis schematibus ac figuris*, Paris 1702.

Montfaucon, Bernard de, *L'Antiquité expliquée et representée en figures* (seconde édition, revue et corrigée), 10 vols, Paris 1722 and 5 vols, of Supplément, 1724.

Montfaucon, Bernard de, *Les monumens de la Monarchie Françoise, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a epargnées*, 5 vols, Paris 1729, 1730, 1731, 1732, 1733.

Moreau-Nélaton, Étienne, *Les Clouet et leurs émules*, 3 vols, Paris 1924.

Mortoft, Francis, *His Book - being his travels through France and Italy 1658–1659*, ed. Malcolm Letts, works issued by the Hakluyt Society, 2nd series, no. 57, issued for 1925.

Morton, Morris, 'The case of the missing Woodcuts', *Print Quarterly*, IV, no. 4, December 1987, p. 352.

Mosto, Andrea da, *I Dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*, Venice 1939.

Müntz, Eugène, 'Le Musée de Portraits de Paul Jove', *Memoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 36, II, 1900–1901, pp. 249–343.

Muratori, Lodovico Antonio, *Dissertazioni sopra le antichità italiane, già composte e pubblicate in Latino dal proposto Lodovico Antonio Muratori, e da esso poscia compendiate e trasportate nell'Italiana favella*. Opera postuma data in luce dal Proposto Gian-Francesco Soli Muratori suo nipote, 3 vols, Milan

1751.

Muratori, Ludovico Antonio, *Epistolario*, ed. Matteo Campori, 14 vols, in 7, Modena 1901–1922.

Nadal, Abbé, 'Du Luxe des Dames Romaines', *Memoires de littérature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et BellesLettres*, IV, Paris 1723, pp. 227–263.

Nani, Battista, *Historia della Republica Veneta*, 2 vols, Venice 1662.

535 Navarro, Gaetano, *Biografia del Canonico della Metropolitana di Napoli D. Andrea de Jorio*, Naples 1853.

Napoli - città d'arte, 2 vols, Naples 1986.

Nesselrath, Arnold, 'Raphael's archaeological method', in *Raeffaello a Roma - Il Convegno del 1983*, Rome 1986, pp. 357–371.

Nesselrath, Arnold, 'Simboli di Roma' and various entries to exhibition catalogue, *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini - L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Rome 1988.

Noël, M.-F., 'Les premiers musées d'ethnographie', in *Hier pour Demain: Arts, Traditions et Patrimoine*, exhibition catalogue, Paris (Grand Palais), 1980, pp. 146–148.

Nolhac, Pierre de, 'Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini', in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, École Française de Rome, IV[e] année, 1884, pp. 139–231.

Nolhac, Pierre de, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887.

Observations sur le Sallon de 1785: extraits du *Journal général de la France* ... (Deloynes, XIV, no. 339), Paris 1785.

Oestreich, Gerhard, 'Huizinga, Lamprecht und die deutsche Geschichtsphilosophie: Huizingas Groningen Antrittsvorlesung von 1905', in *Johan Huizinga, 1872–1972*, pp. 1–28.

Ordo et effigies regum Franciae cum numero annorum quibus singuli regnaverunt. Serie e ritratti de gli Re di francia col numero degli anni che chiascheduno ha regnato, n.d. [c. 1600].

[Orsini Fulvio] *Imagines et Elogia Virorum Illustrium et Eruditor ex Antiquis Lapidibus et nomismatib. expressa cum annotationib. ex Biblioteca Fulvi Ursini*, Rome 1570.

Orsini, Fulvio, *Joannis Fabri Bambergensis, Medici Romani in Imagines Illustrium ex Fulvii Ursini Bibliotheca, Antwerpiae a'Theodoro Gallœo expressas, Commentarius*, Antwerp 1606.

Paatz, Walter und Elizabeth, *Die Kirchen von Florenz*. 6 vols. Frankfurt 1940–1954.

[Palazzi, Giovanni], *Aquila Saxonica sub qua Imperatores Saxones ab Henrico Aucupe, Usque ad Henricum sanctum Occidentis Imperatorem XV. Elogiis, Hieroglyphicis, Numismatibus, Insignibus, Symbolis, Imaginibus Antiquis ad vivum exhibentur exculpt, & longa historiarum serie exarati ...* , Venice 1673.

Palumbo-Fossati, Isabella, 'Il collezionista Sebastiano Erizzo e l'inventario dei suoi beni', *Ateneo Veneto*, 1984, pp. 201–218.

Panofka, Theodor, *Parodieen und Karikaturen aus Werken der Klassischen Kunst*, Berlin 1851.

Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting: Its origins and character*, 2 vols, Cambridge, Mass. 1953.

Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York and London 1972.

Paret, Peter, *Art as History*. Princeton 1988.

Paris-Berlin, *Rapports et Contrastes, France-Allemagne 1900—1933*, exhibition catalogue, Paris (Centre Pompidou) 1978.

Parlato, Enrico. 'Il gusto all'antica di Filarete scultore', in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini - L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, exhibition catalogue, Rome 1988, pp. 114—134.

Parlato, Enrico, 'L'iconografia imperiale', *in Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini - L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, exhibition cacalogue, Rome 1988, pp. 73—79.

Passamani, B., 'Giovanni Battista Cavalieri', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, pp. 673—675.

Pastor, Ludwig, *The History of the Popes, from the close of the Middle Ages*, 40 vols, London 1938—1953.

Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, the 1893 text, ed. with textual and explanatory notes by Donald L. Hill, Berkeley and Los Angeles, 1980.

Patin, Charles, *Introduction à la Connoissance des Médailles* (seconde édition. reveüe et augmentée), Paris 1667.

Patin, Charles, *Relations historiques et curieuses de voyages, en Allemagne, Angleterre, Hollande, Boheme, Suisse, etc.*, Lyon 1674.

Le Patrimoine monumental de la Belgique, V (in two parts): Province de Namur, Liège 1975.

Paulson, Ronald, *Hogarth's Graphic Works* (1st complete edition), 2 vols, New Haven and London 1965.

Penny, Nicholas, see Haskell and Penny; and see Jones and Penny.

Perrier, François, *Segmenta nobilium signorum et statuarum ...* , Rome and Paris 1638.

Pièces d'Échecs, exhibition catalogue, Paris (Bibliothèque Nationale: Cabinet des médailles et antiques) 1990.

[Piles, Roger de], *De L'idée du Peintre Parfait*, published as vol. VI of André Félibien, *Entretiens*, Trevoux 1725 (anastatic reprint 1966).

Pinkerton, John M., 'Richard Bull of Ongar, Sussex', *The Book Collector*, XXVII, spring 1978, pp. 41—59.

Pintard, René, *Le Libertinage Érudit dans la première moitié du XVII[e] siècle* (2nd edition), Geneva and Paris 1983.

Plantenga, J.H., *L'Architecture religieuse dans l'ancien duché de Brbant depuis le règne des Archiducs jusqu'au Gouvernement Autrichien (1598-1713)*, The Hague 1925.

Pliny the Elder, *Natural History*, 10 vols, London and Cambridge, Mass. (Loeb) 1938—1963.

Plutarch, *Plutarchus: Les vies des hommes illustres grecs et romains*, Lausanne 1575 [see reference in Harvard College Library, *French 16thCentury Books*, II, p. 549, no. 443]. 536

Plutarch, *Les Vies des hommes illustres de Plutarque traduites en François avec des remarques par M[r] et M[e] Dacier*, Paris 1695.

Poirier, Alice, *Les Idées artistiques de Chateaubriand*, Paris 1930.

Pomian, Krzysztof, 'Maffei et Caylus', reprinted in *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI—*

XVIII siècle, Paris 1987, pp. 195–211.

Pomian, Krzysztof, 'Musée, nation, musée national', *Le Débat*, no. 65, May-August 1991, pp. 166–175.

Pommier, Edouard, 'Naissance des Musées de province', in Pierre Nora (ed), *Les Lieux de Mémoire*, II , (La Nation**), Paris 1986, pp. 451–495.

Pommier, Edouard, 'La Théorie des Arts', in *Aux Armes & Aux Arts! Les Arts de la Révolution 1789–1799*, ed. Philippe Bordes and Régis Michel, Paris 1988, pp. 165–199.

Pommier, Edouard, 'Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution', *Revue de l'Art*, no. 83, 1989, pp. 9–20.

Pommier, Jean, *Michelet interprète de la figure humaine*, London 1961.

Pope-Hennessy, John, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958.

Popper, Annie M., 'Karl Gotthard Lamprecht', in *Some Historians of Modern Europe*, ed. Bernadotte Schmitt, Chicago 1962, pp. 217–239.

Porta, Giovanni Battista della, *De humana physiognomonia*, Vico Equense 1586 (anastatic reprint, Naples 1986).

Porta, Giovanni Battista della, *Della Fisonomia dell'Huomo - Libri Sei tradotti di Latino in Volgare, e dall'istesso Auttore accresciuti di figure, & di passi necessarij à diverse parti dell'opera: Et hora in questa Terza, & ultima Editione migliorati in più di mille luoghi, che nella stampa di Napoli si leggevano scorrettissimi ...*, Padua 1622.

Potts, Alex, 'Political attitudes and the rise of historicism in art theory', *Art History*, I, no. 2, June 1978, pp. 191–213.

Poulot, Dominique, 'Alexandre Lenoir et les Musées des Monuments Français' in Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, II, (La Nation**), Paris 1986, pp. 497–531.

Prescott, William H., *History of the Reign of Philip the Second, King of Spain*, 2 vols, London 1855.

Prescott, William Hickling, *The Papers*, sel. and ed. C. Harvey Gardiner, Urbana 1964.

Previtali, Giovanni, *La Fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Turin 1964.

Prinz, Wolfram, 'Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen - mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebenbeschreibungen von 1568', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz-Beiheft zu Band XII*, 1966.

Procopius, *History of the Wars*, trs. H.B. Dewing, 5 vols, Cambridge, Mass. (Loeb) 1961–1962.

Proudhon, P. -J., *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865.

Prudentius, *Œuvres*, ed. and trs. M. Lavarenne, 4 vols, Paris 1943–1951.

Pugin, A. Welby, *Contrasts; or, A parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day; shewing the present decay of taste: Accompanied by appropriate text*, London 1836 (2nd edition, 1841).

Pupil, François, *Le style Troubadour*, Nancy 1982.

Puyvelde, Leo van, 'Hippolyte Fierens-Gevaert', in *Liber Memorialis - L'Université de Liège de 1867 à 1935*, Notices Biographiques publiées par les soins de Léon Halkin, I, Faculté de Philosophie et Lettres, Faculté de Droit, Liège 1936, pp. 44—45.

The *Queen's Image, A Celebration of Mary, Queen of Scots*, by Helen Smailes and Duncan Thomson, exhibition catalogue, Edinburgh (Scottish National Portrait Gallery) 1987.

Quesnel, Joseph, *Catalogus Bibliothecae Thuanae*, 2 vols in 1, Paris 1679, II, pp. 531—535: Portraits de differentes grandeurs, peints par d'habiles Maistres servant d'ornement au dessus des tablettes de la Bibliothèque.

Quinet, Edgar, *Allemagne et Italie. Philosophie et poesie*, 2 vols in 1, Paris 1839.

Quinet, Edgar, 'Des Arts de la Renaissance et de l'Eglise de Brou', 4 December 1834, in *Mélanges*, published in *Œuvres Complètes*, VI, pp. 351—363.

Quinet, Edgar, *Œuvres Complètes*, 10 vols, Paris 1857—1858.

Quinet, Edgar, *Le Livre de l'Exilé, 1851- 1870*, Paris 1875.

Rabb, Theodore K., *The Struggle for Stability in Early Modern Europe*, Oxford 1977.

Rabb, Theodore K., and Jonathan Brown (eds), 'The Evidence of Art: Images and Meaning in History', *The Journal of Interdisciplinary History*, XVII, no. 1, summer 1986.

[Raguenet], *Les Monumens de Rome, ou descriptions des plus beaux ouvrages ... qui se voyent à Rome*, Rome 1700.

Ranke, Leopold von, *Sämmtliche Werke*, 54 vols in 44, Leipzig 1869—1890.

537

Ranke, Leopold von, *Tagebücher*, ed. Walther Peter Fuchs, Munich-Vienna 1964.

Rapin de Thoyras, Mr, *The History of England*, trs. From the French (and greatly extended) by N. Tindal(2nd edition), 4 vols in 5, London (1732, 1733, 1744, 1745, 1747).

Rave, P.O., 'Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus'. *Jahrbuch der Berliner Museen*, I, 1959, pp. 119—154.

Rave, P.O., 'Das Museo Giovio zu Como', *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, Munich 1961. pp. 275—284.

Réau, Louis, *Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II*, Paris 1932.

Réau, Louis, *Histoire du Vandalisme - Les monuments détruits de l'art français*, 2 vols, Paris 1959.

Reiskius, Joannes, *Exertitationes historicae de imaginibus Jesu Christi*, Jena 1685.

Réizov, B., *L'Historiographie Romantique Française*, Moscow n.d.

Renan, Ernest, *Œuvres Complètes*, ed. Henriette Psichari, 10 vols, Paris 1947—1961.

Renauldin, L.J., *Études historiques et critiques sur les médecins numismatistes, contenant leur biographie et l'analyse de leurs écrits*, Paris [n.d., but 1852].

Reynaud, Nicole, *Jean Fouquet*, exhibition catalogue, Paris (Louvre) 1981.

Reynolds, Sir Joshua,*Discourses on Art*, ed. Robert A. Wark. New Haven and London 1975.

Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, London 1715.

Richardson, Mr, Sen. and Jun., *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc.*, London 1722.

Richardson, John, *A Life of Picasso*, I: *1881–1906*, New York 1991.

Robertson, William, *The Works* (to which is prefixed an account of his life and writings, by Dugald Stewart), a new edition, 12 vols, London, 1817.

Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*(texte établi d'après l'édition originale de 1892), Brussels 1986.

Roe, F.C., *Taine et l'Angleterre*. Paris 1923.

Roethel, Hans K., and Jean K. Benjamin, *Kandinsky*, catalogue raisonné of the oil paintings, I: *1900–1915*, New York 1982.

Rollin, Charles, *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs*, 6 vols, Paris 1740.

Rollin, Charles, *The History of the Arts and Sciences of the Antient*, translated from the French (2nd edition), 3 vols, illustrated with fiftytwo Copper Plates, London 1768 (vol. I: *Agriculture, Sculpture, Painting, Music, the Art Military*).

Romagnini, Gian Paolo, 'Il "parere" di Maffei per l'Università di Torino e la sua opera per il lapidario', in *Nuovi Studi Maffeiani, Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiano*, Verona 1983, pp. 311–329.

Romanelli, Giandomenico, 'Ritrattistica dogale: ombre, immagini e volti', in *I Dogi*, ed. G. Benzoni, Banca Cattolica del Veneto, 1982, pp. 125–261.

Rome, Musei Capitolini, *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini - L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, exhibition catalogue, Rome 1988.

Roscoe. William, *The Life of Lorenzo de'Medici, called the Magnificent* (3rd edition, corrected), 2 vols, London 1797.

Roscoe, William, *Catalogue of the Very select and valuable library of William Roscoe, Esq. which will be sold by auction, by Mr. Winstanley, at his rooms in Marble Street, Liverpool, on Monday the 19th of August*, London 1816.

Rosenberg, John D., *The Darkening Glass: A portrait of Ruskin's genius*, New York and London 1961.

Roskill, Mark, *The Interpretation of Cubism*, Philadelphia 1985.

Rossi, G.B. de, *La Roma Sotterranea*, 3 vols. Rome 1864–1877.

Rostand, André, 'La documentation iconographique des *Monumens de la Monarchie Françoise* de Bernard de Montfaucon', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1932. pp. 104–149.

Rouillé, Guillaume, *La Première partie du Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde*, Lyon 1553.

Rouvre, Charles de, 'Bruges et les Primitifs', *La Quinzaine*, 1 November 1902, pp. 95–111.

Roy, Alain, *Gérard de Lairesse (1640–1711)*, Paris 1992.

Rubens, Peter Paul, *The Letters*, trs. and ed. Ruth Saunders Magurn, Cambridge, Mass. 1955.

Rubin, Patricia. 'The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L, 1987, pp. 82–112.

Rushforth, G. McN., 'Magister Gregorius De Mirabilibus Urbis Romae: A New Description of Rome in the twelfth century', *Journal of Roman Studies*, IX, 1919, pp. 14–58.

Ruskin, John, *The Works*, ed. E.T. Cook and Alexander Wedderburn (The Library Edition), 39 vols, London 1903–1912.

Ruskin, John, *Letters from Venice*, ed. John Lewis Bradley, New Haven 1955.

538

Ruskin, John, *Diaries*, sel. and annotated by Joan Evans and John Howard Whitehouse, 3 vols, Oxford 1956–1959.

Sadleir, Michael, *Michael Ernst Sadler (Sir Michael Sadler K.C.S.I.) 1861–1943: A Memoir by his Son*, London 1949.

Sadler, Michael, *Modern Art and Revolution*, London 1932.

Safarik, Eduard A., *Breve guida della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rome 1988.

Saint-Pierre, L'Abbé de, *Annales politiques (1658–1740)* (nouvelle édition, collationnée sur les exemplaires manuscrits et imprimés avec une introduction et des notes par Joseph Drouet), Paris 1912.

Sainte-Palaye, J.-B. de La Curne de, 'Memoires Concernant la Vie & les ourvrages de Rigord & de Guillaume le Breton' (12 December 1727), *Memoires de litterature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*,VIII, Paris 1733, pp. 528–548.

Sainte-Palaye, J.-B. de La Curne de, 'Jugement de l'Histoire de Froissart' (1 July 1735), *Memoires de litterature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, XIII, Paris 1740, pp. 555–579.

Sainte-Palaye, J.-B. de La Curne, 'Memoire concernant les premiers monumens de l'Histoire de France, avec la Notice & l'Histoire des Chroniques de Saint-Denys' (15 April 1738), *Memoires de litterature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et BellesLettres*, XV, Paris 1743, pp.580–616.

Sainte-Palaye, J.-B. de La Curne, 'Memoire concernant la lecture des anciens Romans de Chevalerie' (13 December 1743), *Memoires de litterature tirez des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, XVII, Paris 1751, pp. 787–799.

Salis, Jean-R. de, *Sismondi, 1773–1842: La vie et l'œuvre d'un cosmopolite philosophe*, Paris 1932.

Samek Ludovici, Sergio, 'Gli illustratori dei "Rerum Italicarum Scriptores" ', in *L . A . Muratori Storiografo: Atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani*, Modena 1972, Florence 1975, pp. 139–150.

Sandoz, Marc, *Gabriel François Doyen, 1726–1806*, Paris 1975.

Sanpaolesi, Piero, 'San Piero Scheraggio-I', *Rivista d'Arte*, 1933, pp. 129–150.

Sansovino, Francesco, *L'Historia di Casa Orsina*,Venice 1565.

Sardi, Gasparo, *Libro delle historie ferraresi*, Ferrara 1646.

Scala, Mirella, 'Aspetti teorici della committenza negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio', in *Baronio e l'arte*, pp. 261–287.

Scavizzi, Giuseppe, *Arte e architettura sacra - Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Reggio Calabria 1981.

Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987.

Scharloo, Marjan (with an additional comment by Peter Barber), 'A peace medal that caused a war?', *The Medal*, no. 18, spring 1991, pp. 10–22.

Scheible, J., *Das Kloster*, X, part 2: *Fischart und Murner*, Stuttgart and Leipzig 1848.

Schiff, Gert, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825*, 2 vols, Zurich and Munich 1973.

Schiller, *Gedichte, 1766–1799*, ed. Julius Petersen and Friedrich Beissner, in *Schillers Werke*, Nationalausgabe, I, Weimar 1943.

Schiller, *Briefe, 1788–1790*, ed. Eberhard Haufe, in *Schillers Werke*, Nationalausgabe, XXV, Weimar 1979.

Schlegel, Friedrich, 'Gemäldeschreibungen aus Paris und den Niederlanden', in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, IV, Munich and elsewhere, 1959, pp. 3–152.

Schlegel, Friedrich, *Gemälde Alter Meister*, mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless, Darmstadt 1984.

Schmitt, A., 'Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVIII, (1974), pp. 167–218.

Schnapper, Antoine, 'The Position of the Portrait in France at the End of the Reign of Louis XIV (1680–1715)', in *Largilliere and the Eighteenth-Century Portrait*, exhibition catalogue, Montreal Museum of Fine Arts, 1981.

Schnapper, Antoine, *Le géant, la licorne et la tulipe - collections et collectionneurs dans la France du XVII*^{e} *siècle - 1: Histoire et histoire naturelle*, Paris 1988.

Schneider, R., 'Un ennemi du Musée des Monuments Français', *Gazette des BeauxArts*, 1909(2), pp. 353–370.

Scoto, Andrea, *Itinerario overo nova descrittione de'Viaggi principali d'Italia* ... , Venice 1610.

Scullard, H.H ., 'Hadrian's Elephants', *Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, 6th series, VIII, 1948, pp. 158–168.

La Sculpture au Siècle de Rubens, dans les Pays-Bas méridienaux et la principauté de Liège, exhibition catalogue, Brussels (Musée d'Art Ancien) 1977.

539 Sellers, Ian, 'William Roscoe, the Roscoe circle and Radical Politics in Liverpool, 1787–1807', *Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire*, CXX, 1968, pp. 45–62.

Selvatico, P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni - studi di P. Selvatico per servire di Guida estetica*, Venice 1847.

Seroux d'Agincourt. J.-B.-L-G., *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 vols, Paris 1823.

Settis, Salvatore, 'Roma 1513: Il gioco delle parti', in *Storia d'Italia* (Annali 4: *Intellectuali e Potere*), Turin 1981, pp. 701—708.

Settis, Salvatore (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 vols, Turin 1985—1986.

Settis, Salvatore, 'Continuità, disranza conoscenza. Tre usi dell'antico', in Settis, *Memoria*, III, pp. 375—486.

Settis, Salvatore, 'La Colonna', in Settis and others, *La Colonna Traiana*, Turin, 1988, pp. 45—255.

Seznec, Jean, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford 1957.

Seznec, Jean, 'Michelet in Germany: a journey in self-discovery', *History and Theory*, XVI, no.1, 1977, pp.1—10.

Shaftesbury, Anthony Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed., with notes, by John M. Robertson with an introduction by Stanley Green, 2 vols in 1, Indianapolis and New York 1964.

Sherman, Claire Richter, *The Portraits of Charles V of France (1338—1380)*, New York 1969.

Le Siècle d'Or de la Miniature Flamande - Le mécénat de Philippe le Bon, exhibition catalogue, Brussels and Amsterdam 1959.

Simeoni, Gabriele, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon 1558.

Simon, Jules, 'Notice sur la vie et les travaux de M. E. Charton', in *Memoires de l'Académie des Sciences Morales et Politiques de l'Institut de France*, XVIII, 1894, pp. 73—119.

Simonetta, Bono, and Renzo Riva, *Le tessere erotiche romane*, Lugano 1981.

Sismondi, J.C.L. Simonde de, *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (new edition), 10 vols, Paris 1840.

Smith, Graham, 'A Drawing for the Sala Regia', *Burlington Magazine*, CXVIII, 1976, pp. 102—106.

Sommerard, M. du, *Les Arts au moyen âge en ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l'Hotel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, 5 vols, Paris 1838—1846.

Sosti, Stefano, 'Le fonti per l'arte negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio', in *Baronio e l'arte*, pp. 247—260.

Souchal, François, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries-The Reign of Louis XIV*, 3 vols, Oxford 1977—1987.

Soulié, Eud., *Notice du Musée Impérial de Versailles* (2nd edition), 3 vols, Paris 1859—1861.

[Spanheim, Ezekiel], *Les Césars de l'Empereur Julien, traduits du Grec, avec des Remarques & des Preuves illustrées par les Médailles, & autres anciens Monumens*, Paris 1683.

Spon, Jacob, *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon*, Lyon 1673 (Minkoff reprint, Geneva 1974).

Spon, Jacob, 'De l'utilité des médailles pour l'étude de la physionomi', in *Recherches curieuses d'antiquité contenues en plusieurs dissertations, sur des Medailles, Bas-reliefs, Statües, Mosaïques, & Inscriptions antiques; enrichies d'un grand nombre de Figures en Taille douce*, Lyon 1683, pp. 353–396.

Stein, Henri, *Le peintre G.F. Doyen et l'origine du Musée des Monuments Français*, Paris 1888.

Stephen, Leslie, *Letters of John Richard Green*, London 1901.

Stephens, W. R. W., *The Life and Letters of Edward A. Freeman*, 2 vols, London 1895.

Sterling, Charles, *The Metropolitan Museum of Art: A Catalogue of French Paintings, XV–XVIII centuries*, New York 1955.

Tobias Stimmer, 1539–1584, exhibition catalogue, Kunstmuseum Basel 1984.

Stone, Nicholas (the Younger), *Diary*, published by the Walpole Society, VII, London 1918–1919, pp. 158–200.

Strada, J., *Epitome du Thrésor des Antiquitez, c'est à dire, Pourtraits des vrayes Medailles des Empp. tant d'Orient que d'Occident. De l'estude de Jacques de Strada Mantuan Antiquaire* traduit par Jean Louueau d'Orléans, Lyon, 1553.

Strauss, Walter L., *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, 3 vols, New York 1975.

Strong, Roy, *Van Dyck: Charles I on Horseback*, London 1972.

Strutt, Joseph, *The Regal and Ecclesiastical Antiquities of England: containing, in a compleat series The Representations of all the English Monarchs, from Edward the Confessor to Henry the Eighth ... The Whole carefully collected from Antient Illuminated Manuscripts*, London 1773.

Strutt, Joseph, *Horda, Angel-cynnan: or, a compleat view of the Manners, Customs, Arms, Habits, &c of the Inhabitants of England from the arrival of the Saxons, till the reign of Henry the Eighth*, 3 vols, London 1775–1776.

540 Strutt, Joseph, *The Chronicle of England or, a compleat history civil, military and ecclesiastical, of the ancient Britons and Saxons, from the landing of Julius Caesar in Britain to the Norman Conquest. With a compleat view of the Manners, Customs, Arts, Habits &c of those people*, 2 vols, London 1777–1778.

Sulzberger, Suzanne, *La réhabilitation des Primitifs Flamands, 1802–1867*, 2 vols, Brussels 1961.

Supplément du peintre anglais au Salon 1785, (Deloynes, XIV, no. 328), Paris 1785.

Sutherland, Humphrey, *Roman History and Coinage 44 BC–AD 69*, Oxford 1987.

Sutherland Collection, catalogue, 2 vols, London 1837.

[Tabourot Etienne], *Icones et epitaphia quatuor postremorum Ducum Burgundiae ex augustissima Valesiorium familia - Les Pourtraits des quatre derniers Ducs de Bourgogne de la Royale maison de Valois*, Paris 1587.

Taine, H., *Histoire de la Littérature Anglaise*, 4 vols, Paris 1863–1864.

Taine, H., *Notes sur l'Angleterre* (2ème édition, revue et corrigée), Paris 1872.

Taine, H., *Les Origines de la France contemporaine*, 6 vols, Paris 1876–1894.

Taine, H., *Derniers Essais de Critique et d'Histoire*, Paris 1894.

Taine, H., *Carnets de Voyage - Notes sur la Province, 1863–1865*, Paris 1897.

Taine, H., *Sa Vie et sa Correspondance*, 4 vols, Paris 1902–1907.

Taine, Hippolyte, *Voyage en Italie* (1866), 2 vols, Paris (Julliard) 1965.

Tal, 'James Weale', *Revue de l'Art Chrétien*, 1902, pp. 519–521.

Taylor, Gerald, I'The Siege and Battle of Pavia'. Appendix I to *Tradescant's Rarities - Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1683, with a catalogue of the surviving early collections*, Oxford 1983, pp. 318–326.

Thausing, Moriz, *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876.

Thevet, André, *Pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins, et payens recueilliz de leurs tableaux, livres, medailles antiques et modernes*, Paris 1584.

Thierry, Augustin, *Lettres sur l'Histoire de France*(2nd edition 1827), reprinted Paris 1935.

Thierry, Augustin, *Dix ans d'études historiques*, Paris 1835.

Thierry, Augustin, *Récits des Temps Mérovingiens précédés de Considerations sur l'Histoire de France*, 3 vols in 1, Brussels 1840.

Thou, Jacques-Auguste de, *Memoires de la vie de Jacques-Auguste de Thou ...* (nouvelle édition enrichie de Portraits, & d'une Pyramide fort curieuse), Amsterdam 1713.

Thou, Jacques-Auguste de, *Histoire Universelle(avec la suite par Nicolas Rigault)*,11 vols, The Hague 1740.

Tiziano nelle Gallerie Fiorentine (presentazione di Mina Gregori), exhibition catalogue, Florence(Palazzo Pitti) 1978–1979.

Tocci, Luigi Michelini, *I Medaglioni romani e i Contorniati del Medaglier Vaticano*, Vatican City 1965.

Toorop, Jan, 1858–1928, Impressionniste, Symboliste, Pointilliste, exhibition catalogue, Paris (Institut Néerlandais) 1977.

Toorop, Jan, exhibition catalogue by Victoria Hefting, The Hague 1989.

Torsellino, Orazio, *Ristretto dell'historie del mondo*, Rome 1634.

Trachtenberg, Alan, 'Albums of War: On Reading Civil War Photographs', *Representations*, no. 9, winter 1985, pp. 1–32.

Trendall, A.D., *Phylax Vases* (2nd edition), London 1967.

Tristan [Jean], *Commentaires historiques, contenants en abregé les vies, éloges et censures des Empereurs, Imperatrices, Césars et Tyrans de l'Empire Romain, iusques à Pertinax, & diverses observations sur leur noms, familles & naissances. Le Tout illustré de l'exacte explication des revers enigmatiques de plusieurs centaines de medailles ... le tout representé en dix-huit planches de tailles douces*, Paris 1635 (later editions published in 1644 and 1657).

Tronchon, Henri, *Le Jeune Edgar Quinet ou L'Aventure d'un Enthousiaste*, Paris 1937.

Tschudi, Hugo von, 'Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde', *Repertorium für Kunswissenchaft*, XXV, 1902, pp. 228−232.

Turin: Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773−1861. exhibition catalogue, ed. Enrico Castelnuovo and Marco Rosci, 3 vols, Turin 1980.

Turnbull, George, *A Treatise on Ancient Painting, containing Observations on the Rise, Progress and Decline of that Art amongst the Greeks and Romans*, London 1740.

Uklanski, Baron d', *Travels in Upper Italy, Tuscany, and the Ecclesiastical State, in a series of letters, written to a friend in the years 1807 and 1808:to which are added, a few occasional poems*, 2 vols, London 1816.

Unrau, John, *Ruskin and St. Mark's*, London 1984.

Uzanne, Octave, 'The Exhibition of Primitive Art at Bruges', *The Connoisseur*, 1902, pp.172−180.

Valery, M., *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie* (2ème édition, entièrement revue), 3 vols, Paris 1838.

541 Valkenburg, C. T. van, *J. Huizinga: zijn leven en zijn persoonlijkheid*, Amsterdam-Antwerp 1946.

Vanuxem, Jacques, 'The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the 12th Century', *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, XX, 1957, pp. 45−58.

Vanuxem, Jacques, 'Aperçus sur quelques tableaux représentant le Musée des Monuments Français de Lenoir', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1971, pp. 145−151.

Varille, Mathieu, 'Antiquaires Lyonnais de la Renaissance', *Revue du Lyonnais*, 1923, pp. 420−469.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino à tempi nostri* (1550), ed. Lucio Bellosi and Aldo Rossi, Turin 1986.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de'più eccellenti pittori scultori ed architetti* (1568), in *Le Opere*, ed. G. Milanesi, 9 vols, Florence: 1906 (reprinted 1973).

Vaudoyer, Jean-Louis, 'Souvenirs d'un "auditeur" ', in 1882−1932: L'École du Louvre, ed. Henri Verne and others, Paris (Bibliothèque du Louvre) 1932, pp. 71−76.

Vecchi, Pier Luigi De, 'Il Museo Gioviano e le "Verae Imagines" degli Uomini Illustri', in *Omaggio a Tiziano - La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milan 1977, pp. 87−93.

Veit, Ludwig, 'Chronik des Germanischen Nationalmuseums', in Bernward Deneke and Rainer Kahsnitz (eds), *Der Gemanische Nationalmuseum, Nürnberg 1852−1977*, Munich and Berlin 1978. pp. 11−124.

Velly,Villaret et Garnier, *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie jusqu'au règne de Louis XIV - Tome treizième, seconde partie, contenant les Portraits gravés de la plus grande partie des Hommes Illustres, dont il est fait mention dans cette Histoire, depuis Pharamond, jusqu'au Roi Jean*, Paris 1778.

Venturoli, Paolo, 'Nota su Jacopo Ripanda e il giovane Baldassare Peruzzi', *Storia dell'Arte*, IV, 1969, pp.

432−439.

Verbraeken, René, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris 1973.

Verdier, Antoine du, *La Prosopographie des personnes insignes, enrichies de plusieurs effigies, & reduite en quatre livres*, Lyon 1573.

Verne, Henri, 'L'école du Louvre: De 1882 à 1932', in *1882−1932: L'École du Louvre*, ed. Henri Verne and others, Paris (Bibliothèque du louvre) 1932, pp. 1−39.

Vertue, George, *The Notebooks* , published by the Walpole Society, 7 vols (XVIII, XX, XXII, XXIV, XXVI, XXIX, XXX), London 1930−1955.

Viallaneix, Paul, *La voie royale: Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris 1959.

Vickers, Michael, 'Value and Simplicity: Eighteenth-century taste and the study of Greek vases', *Past and Present*, CXVI, 1987, pp. 98−137.

Vico, Enea, *Le Imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*, Venice 1548.

Vico, Enea, *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, Venice 1555.

Vidler, Anthony, 'Grégoire, Lenoir et les "monuments parlants" ', in Jean-Claude Bonnet (ed.), *La Carmagnole des Muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris 1989, pp. 131−154.

Vitry, Paul, 'Louis Courajod et André Michel', in *1882−1932: L'École du Louvre*, ed. Henri Verne and others, Paris (Bibliothèque du Louvre) 1932. pp. 61−70.

Vogelaar, Christiaan, *Netherlandish fifteenth- and sixteenth-century paintings in The National Gallery of Ireland - a complete catalogue*, Dublin 1987.

Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, ed. René Groos, 2 vols, Paris 1947.

Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, ed. René Pomeau, 2 vols, Paris 1963.

Voltaire, *Oeuvres historiques*, ed. René Pomeau, Paris (Pléiade) 1968.

Voltaire, *Correspondance and Related Documents*, ed. Theodore Besterman, 51 vols, Geneva and Oxford 1968−1977.

Waagen, Gustav Friedrich, *Ueber Hubert and Johann van Eyck*, Breslau 1822.

Wallace-Hadrill, Andrew, 'Image and Authority in the coinage of Augustus', *Journal of Roman Studies*, LXXVI, 1986, pp. 66−87.

Walpole, Horace, *Anecdotes of Painting in England*, 4 vols, Strawberry Hill, 1762−1771.

Waquet, Françoise, 'Guy et Charles Patin, père et fils, et la contrabande du livre à Paris au XVII[e] siècle', *Journal des Savants*, 1979, pp. 125−148.

Warburg, A., 'Delle "Imprese Amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine', *Rivista d'Arte*, VII−VIII, 1905, Appendix.

Warburg, A., *Gesammelte Schriften*, ed. Gertrud Bing, 2 vols, Leipzig and Berlin 1932.

Wardman, A.E., 'Description of personal appearance in Plutarch and Suetonius:the use of statues as

evidence', *Classical Quarterly*, XVII, 1967. pp. 414–420.

Wardrop, James, *The Script of Humanism*, Oxford 1963.

Washton-Long, Rose-Carol, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980.

542 Wauters, A.-J., *Exposition des primitifs flamands à Bruges: 15 juin-15 septembre 1902. Première Section: Tableaux - coup d'oeil historique et énumération chronologique des principales œuvres exposées*, Brussels 1902.

Wazbinski, Zygmunt, 'L'Idée de l'Histoire dans la première et la séconde édition des Vies de Vasari', in *Il Vasari Storiografo e Artista: Atti del Congresso Internazionale del IV Centennario della Morte*, Florence 1976, pp. 1–25.

Weale, W.H. James, *Gilde de Saint Thomas & Saint Luc - Tableaux de l'Ancienne École Néerlandaise exposés a Bruges dans la Grande Salle des Halles, Septembre 1867*, exhibition catalogue, Bruges 1867.

Weale, W.H. James, *Gerard David - Painter and Illuminator*, London 1895.

Weale, W. H. James, 'Exposition de peintures des maîtres néerlandais antérieurs à la Renaissance à la New Gallery de Londres', *Revue de l'Art Chrétien*, 1900, pp. 252–258.

Weale, W.H. James, *Hans Memlinc*, London 1901.

[Weale, W.H. James], *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien, Bruges - Première section: Tableaux*, exhibition catalogue, Bruges 1902.

Weale, W.H. James. 'The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902', *Burlington Magazine*, I, 1903, pp. 41–52, 206–217, 329–336.

Weber, Bruno, '"Die Welt begeret allezeit Wunder" - Versuch einer bibliographie der Einblatt-drucke von Bernhard Jobin in Strassburg', *Gutenberg Jahrbuch*, 1976. pp. 270–290.

Weintraub, Karl J., *Visions of Culture*, Chicago and London 1966.

Weiss, Roberto, 'Andrea Fulvio Antiquario Romano (c. 1470–1527)' , *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Lettere, Sroria e Filosofia*, series 2. XXVIII (1959), fasc. I–IV. pp. 1–44.

Weiss, Roberto. 'The Study of ancient numismatics during the Renaissance (1313–1517)', *Numismatic Chronicle*, 1976, pp. 177–187.

Weiss, Roberto, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (2nd edition), Oxford (Blackwell) 1988.

Werckmeister, O.K., 'The political ideology of the Bayeux Tapestry', *Studi Medievali*, series 3, XVII. II, 1976, pp. 535–595.

Weski, Ellen and Frozien-Leinz, Heike (ed.), *Das Antiquarium der Münchner Residenz: Katalog der Skulpturen*, 2 vols, Munich 1987.

Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian*, 3 vols, London 1969–1975.

Wiedmann, August, *Romantic Roots in M*odern Art, Old Woking 1979.

Wiedmann, August, *Romantic Art Theories*, Henley-on-Thames 1986.

Wildenstein, Daniel and Guy, *Documents complémentaires au Catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris

1973.

Wilkes, J.J., *Diocletian's Palace, Split: residence of a retired Roman Emperor*, Sheffield 1986.

Wilpert , Joseph, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien*, Freiburg 1891.

Wilson, David M., *The Bayeux Tapestry*, London 1985.

Winckelmann, Johann, *Geschiehte der Kunst des Alterthums*, 2 vols, Dresden 1764.

Winckelmann, Johann, *Monumenti Antichi Inediti*, 3 vols, Rome 1767.

Winckelmann, Johann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi*. Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea, 3 vols, Rome 1783–1784.

Winckelmann, Johann, 'Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst', 1766, reprinted in Johann Winckelmann, *Sämtliche Werke*, 12 vols, 1825–1829 (1965 reprint). IX. pp. 3–270.

Winkler, Friedrich, 'Max J. Friedländer 5.6.1867–11.10.58', *Jahrbuch der Berliner Museen*, I, 1959, pp. 161–167.

Wolters, Wolfgang, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983.

Wright, Edward, *Some Observations made in travelling through France, Italy, etc.* in the years 1720, 1721, and 1722, 2 vols, London 1730.

Wright, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, London 1865.

Wright, Thomas, *Histoire de la Caricature et du Grotesque dans la littérature et dans l'Art*, traduite avec l'approbation de l'auteur par Octave Sachot, précédée d'une notice par Amédée Pichot (nouvelle édition revue et corrigée), Paris n.d.

Wytsman, P., *A propos de l'Exposition d'Œuvres des Ecoles primtives de peinture en Belgique et aux Pays-Bas, à Bruges*, Brussels 1902.

Zacchiroli, François, *Description de la Galerie Royale de Florence*, Florence 1783.

Zanotto, Francesco, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, 4 vols, Venice: I; 1853 or 1842; II: 1858; III:1853 or 1859; IV: 1861.

Zappella, Giuseppina, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 vols, Milan 1988.

Zen, Stefano, 'Civiltà cristiana e committenza eroica', in *Baronio e l'arte*, pp. 289–327.

Zygulski, Zdzislaw, *The National Museum in Cracow - The Czartoryski Collection. A Historical Outline and Selected Objects*, Warsaw 1978.

图片目录

（照片均为作品所有者提供，余者另注明出处）

025 图9 金币，奥尔比亚，公元前1世纪最后30年，背面图案见图8（牛津，阿什莫林博物馆）。

028 图10 伊齐基尔·施潘海姆［Ezekiel Spanheim］，《论古代钱币的重要性及其应用》［*Dissertations de praestantia, et usu numismatum Antiquorum*］，伦敦，1706年：斯潘海姆肖像。

032 图11 乔瓦尼·曼西奥纳里奥［Giovanni Mansionario］，《帝国史》［*Historia Imperialis*］，约1320年（梵蒂冈，MS Chig. 1. vii, 259, f. 24v）：来自钱币的奥勒良皇帝［Emperor Aurelian］（270—275年在位）头像。

033 图12 苏埃托尼乌斯［Suetonius］，《恺撒传》［*De Vita Caesarum*］，约1350年（费尔莫城市图书馆［Fermo, Bibl. Comunale］，MS 81. f. 40v）：取材于钱币的加尔巴皇帝［Emperor Galba］半身像。

034 图13 苏埃托尼乌斯，《恺撒传》，1470年，巴尔托洛梅奥·桑维托手稿［MS by Bartolomeo Sanvito］：维泰里乌斯皇帝［Emperor Vitellius］像。

036 图14 安德列亚·弗尔维奥［Andrea Fulvio］，《名人图像集》［*Illustrium Imagines*］，罗马，1517年：安东尼娅·奥古斯塔［Antonia Augusta］像。

037 图15 纪尧姆·鲁耶［Guillaume Rouillé］，《纪念章集珍》［*Prontuario de le Medaglie*］，第二版，里昂，1577年：亚当与夏娃“肖像”。

038 图16 纪尧姆·鲁耶，《纪念章集珍》第二版，里昂，1577年：基督“肖像”。

038 图17 拜占庭皇帝查士丁尼二世（公元685—695在位）的索里达金币［*Solidus* of the Byzantine Emperor Justinian II］，背面为基督头像（牛津，阿什莫林博物馆）。

040 图18 帕德雷·托尔塞里诺［Padre Torsellino］，《简明世界史》［*Ristretto dell'historie del mondo*］，罗马，1634年：摩西像。

040 图19 让·德·比西埃［Jean de Bussières］，《历史撷英》［*Flosculi historici delibati*］，科隆，1656年：来自《旧约》、古史和神话的摩西以及其他人物。

042 图20 雅克·德·彼埃，《法国金属史料》［*La France métallique*］，1636年：钱币背面，传为法拉蒙［Pharamond］及其他早期法国君主铸造。

046 图21 慕尼黑，古物陈列所［Antiquarium］（摄影：彼得·克吕克曼［Peter Krückmann］）。

047 图22 慕尼黑，古物陈列所（摄影：彼得·克吕克曼）。

049 图23 弗尔维奥·奥尔西尼［Fulvio Orsini］，《名人图赞》［*Imagines et Elogia Virorum Illustrium*］，罗马，1570年：赫西俄德［Hesiod］像。

051 图24 锡耶纳大教堂，中殿墙壁细部，有作于15世纪晚期的赤陶教皇胸像（摄影：伦西尼·法比奥［Lensini Fabio］，锡耶纳）。

052 图25 乔瓦尼·巴蒂斯塔·德·卡瓦列里［Giovanni Battista de'Cavalieri］，《全套罗马教皇肖像》［*Omnium Romanorum Pontificum Icones*］，罗马，1595年：圣马塞勒斯［St Marcellus］像。

053 图26 弗朗切斯科·达·圣加洛［Francesco da Sangallo］，保罗·吉奥维奥［Paolo Giovio］

of Froissart's *Chronicles*]（大英图书馆，Royal MS 18.E.ii）中的场景复制，表现了理查二世正把皇冠和权杖递给兰开斯特公爵 [Duke of Lancaster]（亨利四世），见《英格兰王室及教会古物》[*The Royal and Ecclesiastical Antiquities of England*]，1773年（牛津，牛津大学图书馆，PP 23, Th. Subt., pl. XXXII）。

367 图172 约瑟夫・斯特拉特，《英格兰编年史》[*The Chronicle of England*]，卷一，1779年，古日耳曼人和撒克逊人，以塔西佗、高卢诗人西多尼 [Sidonius Apollinaris]、执事保罗・迭 [Paul the Deacon] 等人的描述进行表现。

547

370 图173 胡克 [J. G. Huck]（由瓦伦丁・格林 [Valentine Green] 雕版并印刷），《英吉利女王列传》[*Acta Historica Reginarum Angliae*]，1792年：《玛蒂尔达王后恳请莫德女王从狱中释放自己的丈夫国王斯蒂芬》的参考材料。

370 图174 乔治・戴尔 [George Dyer]，《事略》[*Biographical Sketches*]，1819年：伊拉斯谟。

372 图175 巴朗特 [Barante]，《勃艮第公爵》[*Ducs de Bourgogne*]，第六版，1842年：《奥尔良公爵夫人之死》[*Mort de la duchesse d'Orléans*]（阿希尔・德韦里亚 [Achille Devéria] 作）。

373 图176 普雷斯科特 [W.H. Prescott]，《菲利普二世的统治》[*Reign of Philip II*]，伦敦，1855年，卷二：阿尔瓦公爵肖像 [portrait of the Duke of Alva]。

375 图177 亨利・博尔迪耶 [Henri Bordier] 和爱德华・沙尔东 [Edouard Charton]，《法国史》[*Histoire de France*]，第二版，1862年，卷二：佚名铜版画复制品（采自埃南旧藏 [Hennin Collection]），1614年议会会议 [the Meeting of the States General in 1614]。

389 图178 罗斯金 [Ruskin]，《从总督宫门廊处看圣马可大教堂西南柱廊》[*South-west Portico of St Mark's from the Loggia of the Doge's Palace*]，1849年，铅笔和水彩，白色高光（私人藏品）。

395 图179 米歇尔・莫罗西尼总督 [Doge Michele Morosini]（卒于1382年）陵墓，15世纪早期（威尼斯，圣若望及保禄大殿 [SS. Giovanni e Paolo]；摄影：奥斯瓦尔多・伯姆 [Osvaldo Böhm]）。

397 图180 莫奇尼戈总督 [Doge Tommaso Mocenigo]（卒于1423年）陵墓，约1423年，作者署名为皮耶罗・兰贝蒂 [Pietro Lamberti] 和菲耶索莱的乔瓦尼・迪・马蒂诺 [Giovanni di Martino of Fiesole]（威尼斯，圣若望及保禄大殿；摄影：奥斯瓦尔多・伯姆）。

401 图181 弗朗切斯科・弗斯卡利总督 [Doge Francesco Foscari]（卒于1457年）陵墓，约1457年，传为安东尼奥和保罗・布雷诺创作（威尼斯，弗拉里教堂 [Frari]；摄影，奥斯瓦尔多・伯姆）。

402 图182 安德烈亚・温德拉敏总督 [Doge Andrea Vendramin]（卒于1478年）陵墓，完成于15世纪90年代，传为皮耶罗 [Pietro]、安东尼奥 [Antonio] 和图利奥・隆巴尔多 [Tullio Lombardo] 创作（威尼斯，圣若望及保禄大殿；摄影：奥斯瓦尔多・伯姆）

403 图183 乔瓦尼・佩扎罗总督 [Doge Giovanni Pesaro]（卒于1659年）陵墓，1669年，隆盖纳

布面油画，120.3 × 101.3cm（福尔·沃斯［Fort Worth］，金贝儿艺术博物馆［Kimbell Art Museum］，安妮·伯内特［Anne Burnett］和查尔斯·坦迪基金会捐赠，福尔·沃斯，纪念安妮·伯内特·坦迪，1983年）。

527 图232 卡西米尔·马列维奇［Kasimir Malevich］，《绘画性写实主义，带背包的男孩——第四维中的彩色团块》［*Painterly Realism. Boy with Knapsack—Colour Masses in the Fourth Dimension*］，1914—1915年，布面油画，71.1 × 44.5cm（纽约现代艺术博物馆藏）。

529 图233 路德维希·米德内尔［Ludwig Meidner］，《预言风景》［*Apocalyptic Landscape*］，1913年，布面油画，95.2 × 80cm（洛杉矶艺术博物馆，克利福德·奥德茨［Clifford Odets］捐赠）。

530 图234 路德维希·米德内尔，《万湖火车站》［*Wannsee Bahnhof*］，墨水，白色高光，1913年（洛杉矶艺术博物馆，罗伯特·戈尔·里夫金德德国表现主义艺术家研究中心［The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies］）。

534 图235 瓦西里·康定斯基［Wassily Kandinsky］，《为〈构图7号〉而做的局部2》（*Fragment 2 for Composition VII*），1913年，布面油画，87.6 × 89.7cm（布法罗，奥尔布赖特-诺克斯美术馆，当代艺术基金会展厅，1947年）。

542 图236 赫拉德·达维特［Gerard David］（曾经传为扬·凡·艾克），《迦拿的婚礼》［*Marriage at Cana*］（巴黎，卢浮宫；摄影：RMN）。

542 图237 霍尔拜因［Holbein］（旧仿），《圣母与迈耶市长一家》［*Madonna of the Burgomeister Meyer*］（德累斯顿美术馆［Dresden, Gemäldegalerie］）。

543 图238 梅姆林［Memling］，《莫里尔三联画》［*Moreel triptych*］（布鲁日，格罗宁根博物馆［Groeninge Museum］）。

544 图239 斯特凡·洛克纳［Stefan Lochner］，《有圣厄休拉和圣格里昂在场的博士来朝》，［*Adoration of the Magi with Saints Ursula and Gereon*］（科隆大教堂；摄影：莱茵河图片档案馆版权所有［© Rheinisches Bildarchiv］，科隆）。

547 图240 扬·凡·艾克，根特祭坛画：中央嵌板，《羔羊的崇拜》［Ghent altarpiece: central panel representing the *Adoration of the Lamb*］（根特，圣巴文教堂；摄影：斯卡拉）。

549 图241 扬·凡·艾克，根特祭坛画：《亚当》［*Adam*］（根特，圣巴文教堂；摄影：斯卡拉）。

549 图242 扬·凡·艾克，根特祭坛画：《夏娃》［*Eve*］（根特，圣巴文教堂；摄影：斯卡拉）。

560 图243 彼得·勃鲁盖尔［Pieter Brueghel］，《安乐乡》［*The Land Cockaigne*］（慕尼黑，古代绘画博物馆［Alte Pinakothek］）。

563 图244 扬·凡·艾克，《圣母与凡·德帕勒教士》［*Virgin of Canon van der Paele*］（布鲁日，格罗宁根博物馆；摄影，布鲁塞尔皇家研究院［Institut Royal］）。

564 图245 为圣罗姆尔德［St Romold］作画的年轻大师，《圣托马斯·贝克特的加冕》［*Enthrone ment of St Thomas à Becket*］（都柏林，爱尔兰国立美术馆［Dublin, National

索引

［条目后的数字为原书页码，即本书边码；斜体数字指原书插图及图注页码］



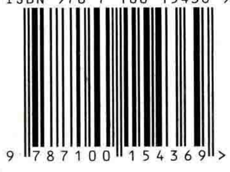
《历史及其图像》初版于 1993 年，是英国著名艺术史家弗朗西斯 · 哈斯克尔撰写的一部具有开创性的艺术史巨著。本书对西方史学界长久关注的“图像的历史想象”问题做了深入探讨，对“图像证史”的传统进行了全面梳理。

图像在历史阐释中一直扮演着作为史料的重要角色，无论是钱币、绘画、雕刻、建筑，还是其他历史遗物，都在传达着文字记载所无法传递的信息，但图像的意义又不仅仅局限于其史料价值，更在于它背后隐藏的历史事实，甚至“历史本身”。作者以 16、17 世纪钱币学家、古物学家，18、19 世纪历史学家、文化史家、艺术史家在这一领域的重要著作为线索，通过考察瓦萨里、温克尔曼、黑格尔、布克哈特、米什莱、罗斯金和赫伊津哈等历史学家的著作与观点，揭示了“图像证史”的独特魅力，同时也指出了其中无法避免的思维和情感陷阱，这些陷阱既是西方艺术史学史中的经典问题，也是艺术史学科最引人入胜的地方。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史


商务印书馆官方微信

ISBN 978-7-100-15436-9



定价：172.00 元